



المشروع القومى للترجمة

تقاطعات

الأمة والمجتمع والجنس فى روايات النساء العربيات

تحرير
ليزا سهير مجج
بولا سندرمان
تريزا صليبا

ترجمة
فيصل بن خضراء

499





يعرض الكتاب عرضًا تاريخيا عن الكاتبات العربيات اللواتى ظهرن على الساحة الثقافية من بداية القرن العشرين حتى أوائل الخمسينيات، ويبحث المنحى العام للفكر النسوى فى العالم العربى خلال هذه الفترة، ثم يركز على الكاتبات: مى زيادة ونظيرة زين الدين ودرية شفيق ونازك الملائكة؛ فيرسم الخلفية التى برزت منها تلك المؤلفات العربيات المعاصرة.

ثم ينتظم الكتاب ثلاثة أقسام:

الأول: «الجنس والمجتمع» و يضع كتابات النساء العربيات على تقاطع المجتمعات المحلية مع المجتمعات التى تتجاوز القوميات، ويستكشف محاولات إعادة تعريف مفهومى الشخصية والمجتمع، ومحاولات تناول قضايا اجتماعية ضمن أطر الجنس والقومية وخارجها.

الثانى: «الأمة من خلال الروايات» ويركز على التوترات الناشئة عن محاولة التوفيق بين الإلزاميات القومية وتلك المتعلقة بالجنس ضمن محتوى الكفاح السياسى، حيث توضع النساء بين نقيضين حادين كرموز للأصالة الحضارية أو كمساهمات فى كفاحات سياسية ذات طابع ذكورى.

الثالث: «المشمول من الأصوات والتاريخ» ويشمل أبحاثا عن كاتبات عربيات يقمن بنقد إضافى للتقسيمات الجامدة المبنية على الجنس والتى تستند إليها بنى السلطة، وهؤلاء الكاتبات - من خلال مضامين الحرب والموت - يقمن بخلق إشكالية لاستعمال لغة المضطهد كما يستخدمن أدواتهن فى التصوير.

الغلاف/ وائل محمود

المشروع القومى للترجمة

تقاطعات

الأمة والمجتمع والجنس فى روايات النساء العربيات

تحرير : ليزا سهير مجج
بولا سندر مان
تريزا صليبا
ترجمة : فيصل بن خضراء



٢٠٠٢

المشروع القومى للترجمة

إشراف : جابر عصفور

- العدد : ٤٩٩
- تقاطعات : الأمة والمجتمع والجنس فى روايات النساء العربيات
- ليزا سهير مجج - بولا سندر مان - تريزا صليبا
- فيصل بن خضراء
- الطبعة الأولى ٢٠٠٢

هذه ترجمة كتاب :

Intersections :
Gender, Nation, and
Comunity in Arab Women's Novels
edited by Lisa Suhair Majaj,
Paula W. Sunderman, and Therese Saliba

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo

Tel : 7352396 Fax : 7358084 E. Mail : asfour @ onebox. com

المحتويات

عرفـــان

شكرنا بادئ ذى بدء إلى جميع المساهمين معنا والذين مكنت مقالاتهم من إعداد هذا الكتاب ، وإلى المؤلفات العربيات اللاتى تستمر أعمالهن فى تحفيزنا.

إننا ممنونات لقائمة الدراسات النسوية فى شبكة المعلومات (إنترنت) والتى هيأت مسرح اللقاء الأول بين بولا سندرمان وليزا سهير مجج ، ما أدى إلى تصور هذا الكتاب . شكر خاص إلى سعاد دجانى لتكرمها بقراءة نسخة مبكرة من هذه المخطوطة وبالتعليق عليها. ونحن ممنونات إلى تين هودجز ليونارد لنقل النسخة الأولى من مخطوطتنا على أقراص الحاسوب ولجوليان إى. بوغس لما قدمه من عون ، فى تحويل برامج مختلفة استعملها المساهمون للطباعة على الحاسوب ، إلى نهج موحد. كذلك نود أن نشكر كانا شبرد وأبيغيل باولر لما قدماه من دعم تقنى وبحثى فى إعداد المخطوطة النهائية. وشكر عظيم إلى سيمونا شارونى ومارى سلدن إيفانز لحميتهما التدقيقية لهذا المشروع. ولابد من إيلاء تقدير خاص إلى دى. جى. وايت لصبرها اللامتناهى فى إجابة أسئلتنا العديدة ونحن نعد المخطوطة النهائية.

ترغب تريزا صليبا أن تشكر عائلتها على تشجيعها ودعمها عبر السنين، وتقدم شكرها كذلك إلى أصدقائها وزملائها، خاصة كارولاين ألن وليزا مجج اللتين قدمتا الإلهام والبصيرة على الدرب. وشكر خاص إلى توم رايت لتدقيقه الحريص وحس الدعابة لديه وصبره والتزامه نحو هذا الجهد، وإلى ساميا لجعل الأيام مشعة بالنور.

إن بولا سندرمان تشعر بالامتنان لأصدقائها وأفراد عائلتها الذين ساعدت مؤازرتهم عبر السنين على جعل هذا الكتاب ممكنا. ومنها شكر خاص لزوجها، فرانك إى. كوتون الابن، لمحبته وفهمه وتشجيعه.

ليزا سهير مجج تشعر بامتنان عميق لأصدقائها وأفراد عائلتها لتشجيعهم ومؤازرتهم عبر السنين فقد كان لذلك أثر حاسم، وشكر خاص إلى بولين كالداس ولورا بورتر اللتين كانتا إلى جانبي فى هذا المشروع منذ بداية تصوره حتى إتمامه. وفوق كل شىء، الشكر إلى أندرياس نيوفيتو ألكسندر ولثقته المستمرة ولمحبته، وإلى ناديا ونيكولاس لما أضفياه من حبور.

مقدمة

شهد القرن السابق تكاثرًا في النصوص التى وضعتها النساء العربيات، أدى إلى تغيير معالم الأدب العربي. وقد برزت الكاتبات العربيات كمساهمات مهمات في النهضة الأدبية الحديثة وما بعد الحديثة في العالم العربي، وفتح التنوع الوافر لأساليبهن ومواضيعهن مساقات نقدية للبحث في الساحات الاجتماعية والسياسية والثقافية. وفي حين أنَّ قليلاً من هذه الكتابات كان متوفرًا في السابق خارج العالم العربي فإنَّ أدب النساء العربيات غدا في السنوات الأخيرة أكثر توفرًا بكثير في الترجمات إلى الإنجليزية وكثيرًا ما ينشر من قبل مطابع رئيسية وأخرى من منزلة أقل. ونتيجة لذلك فإن نصوص الكاتبات العربيات أصبحت تستخدم في مقررات الدراسات الأدبية والنسوية بتواتر أكبر، واكتسبت الكاتبات العربيات قبولاً متزايداً بالنسبة للمضامين الأدبية باللغة الإنجليزية.

أدى هذا الاهتمام المتسع بأدب النساء العربيات إلى نمو متزايد في دراسة كتاباتهن[١] . غير أن حجم المصادر الثانوية عن أدب النساء العربيات لا يعكس بشكل تام أهمية هذا الأدب أو مستوى وجوده في متناول اليد. ولقد شعرنا، كأساتذة وقراء وباحثين في مجال أدب النساء العربيات، بالحاجة إلى عمل نقدى لكتابات النساء العربيات يساعد في تحديد موضع هذه النصوص بالنسبة للطلبة والقراء الناطقين بالإنجليزية ويوضح اتجاهات رئيسية في هذا الأدب كما يركز بشكل أكبر على نصوص بعينها. والمجموعة هذه تضم لهذا الغرض أبحاثًا أصلية عن كاتبات عربيات معاصرات من الجزائر ومصر ولبنان وفلسطين، وتستكشف انشغال روايات هذه المؤلفات بالظواهر المعاصرة للقومية، ولما بعد الاستعمار والحرب، ولما يتجاوز القوميات وللتغيير الاجتماعي. وفي حين يركز كل بحث على كاتبة بعينها، فإن مواضع هذه الأبحاث، الواحد بالنسبة للآخر، والاهتمام المشترك بينها بالمحتوى السياسي

والتاريخى والاجتماعى والبحثى الذى يحدد مواضيع النصوص، يوحى بنقاط تقاطعات بين نصوص النساء العربيات وهن يتحدين ويعدن كتابة الحدود التقليدية للجنس والأمة.

إن الاهتمام الغربى بالمرأة العربية أخذ فى النمو فى العقود الأخيرة كما يستدل على ذلك ليس فقط من التوفر المتزايد لكتابات النساء العربيات المترجمة وإنما كذلك من الدراسات الاجتماعية والمختصة بعلم الإنسان والمنصبة على حياة المرأة العربية. ولكن هذا الاهتمام كان ذا حدين كما تلاحظ آمال عميرة: "تاريخيا ، إن اهتمام الغرب بالمرأة العربية هو جزء من اهتمامه بالإسلام ومن عدائه له" (١٩٩٦، ١٠). وهذا الاهتمام، تقول عميرة، متصل إضافة إلى ذلك بأرضية "المشروع الاستعمارى الذى صور النساء كضحايا يستوجب تخليصهن من عنف الذكر المسلم" (١٥)، وهو متصل فى الزمن الأقرب إلى قيام الخطاب المناهض للإسلام عقب الثورة الإيرانية عام ١٩٧٩ ضد الشاه الموالى للولايات المتحدة. (بالرغم من أنّ إيران ليست بلداً عربيًا، فإن الخطر المترائى من انتشار نجاح الثورة فى العالم العربى ذى الغالبية المسلمة الكبرى قد أسهم فى التصور المناوىء للإسلام فى وسائل الإعلام فى الغرب كما فى السياسات الخارجية الأمريكية والأوروبية للمنطقة). إن المداولات الغربية حول النساء العربيات قد دأبت نموذجيا على وضع الأنوثة فى تضاد ضمنى أو صريح مع الحضارة العربية الإسلامية، موحية بذلك أن النساء العربيات يحتجن إلى أن يتم "إنقاذهن" من حضاراتهن نفسها.

غير أنّه منذ نشر المجموعة الرائدة لمارغوت بدران وميريام كوك، **فتح الأبواب: قرن من الكتابات النسوية العربية** (١٩٩٠)، فإن التصور الشائع للأنوثة العربية كأنها إما تركيب متناقض وإما وارد غربى أصبح من غير السهل دعمه. وهذا الوعى المتنامى لتعقيد تجارب النساء العربيات ينعكس كذلك فى تزايد تضمين أسمائهن والاهتمام بهن فى الكتب ومجموعات الأبحاث عما بعد الاستعمار والإطار المتجاوز للقوميات، الحركة النسوية العالمية والمقاومة السياسية[٢]. وقد ساعدت مثل هذه النصوص، من خلال وضع الخطاب حول النساء العربيات ضمن تعقيدات تجربة ما بعد الاستعمار،

على إزاحة الافتتان المستشرقي اللحوح بالنساء العربيات والذى يختزل حياتهن فى مضمون الجنس والاضطهاد الجنسي تحت مظلة ما يزعم أنه تقاليد متخلفة غير متطورة للمجتمع العربى الاسلامى. وإن هذا الانتباه المتزايد لموضع النساء العربيات ضمن "المجتمع المتصور" الأكبر لنساء العالم الثالث وللكاتبات فى المرحلة الانتقالية يسمح باستكشاف أكثر دقة لوقع القوى السياسية والاقتصادية والعسكرية على حياة النساء العربيات.

غير أنه صحيح كذلك أن الافتتان المستشرقي يبقى عاملاً مهما فى الأبحاث عن النساء العربيات وأن المحتويات التحويلية للحركة النسوية العالمية تشكل، بكيفية ضمنية، ما أسمته تشاندرا تالبيد موهانتى " امرأة العالم الثالث" كموضوع فرد متناغم" (١٩٩١، ٥١) . ونحن نسعى فى هذه المجموعة إلى تحدى الاستطلاعات التبسيطية لحياة النساء العربيات والتى تضفى على الجنس ميزة تبز كل فئات التحليل الأخرى، وإلى أن نسجل بدلاً عن ذلك تعقيدات تناقضات ما بعد الاستعمار التى خاضت تجربتها النساء العربيات وعبرن عنها. إن الروائيات اللواتى تبحث أعمالهن هنا قد كتبن فى الخضم العنيف لما بعد الستينيات، فى مرحلة ما بعد الاستعمار، وهى فترة خصها فى العالم العربى قيام حركات التحرير الوطنى، هزيمة القومية العربية، تجزئة الشخصية العربية والتوجهات العسكرية المتزايدة للدولة الاسرائيلية. وهن يبحثن فى تقاطعات تصنيفات الجنس والدين والطبقة والأصول العرقية فى مجتمعاتهن، وفى أعمال العنف السلطوى والاستعمارى والصهيونى والعسكرى المتصل بهذه التصنيفات. وبوضع قضايا الجنس ضمن هذه اللحظات التاريخية من دفق وتغيير، سعت هذه الكاتبات إلى إعادة سكب الخطابات القومية وإلى إعادة تعريف حدود الشخصية والمجتمع. وإن نصوصهن التى كيفتها ما تصفه الروائية اللبنانية إيتيل عدنان بأنه "دوائر الاضطهاد" و "دوائر القمع" (١٩٨٢ ، ١٠٤)، تستكشف إمكانيات تقديمها كموضع مقاومة فى آن واحد وهى تستنجد بالحقوق الإنسانية وبالرحمة الجماعية لتصويب الظلم الاجتماعى والسياسى.

لقد اخترنا أن نحصر الإطار الجغرافى لهذه المجموعة بمصر ولبنان وفلسطين والجزائر لأسباب عدة، فعلى المستوى العملى إن وفرة الترجمات للأدب من مصر

ولبنان وفلسطين والجزائر تضفى أهمية خاصة على مشروع إعطاء موقع لهذه النصوص ومناقشتها فى مضامين ناطقة بالإنجليزية. وعلى المستوى التاريخى، فإن هذه البلدان قد لعبت دوراً مركزيا فى تطوير الحركة النسوية وقيام وعى ما بعد الاستعمار فى العالم العربى. إن الوعى النسوى الذى كان قد بدأ يجد تعبيراً عنه لدى النساء العربيات فى فترة السبعينيات من القرن التاسع عشر تركز بشكل كبير فى مصر. وفى الواقع إن أول تعرف عام على النساء العربيات كجزء من الحركة النسوية تطابق مع تأسيس الاتحاد النسوى المصرى عام ١٩٢٣ . وكانت الحركة النسوية المصرية كذلك مغروسة ضمن محتوى الحركة الوطنية ضد الاحتلال البريطانى وناضلت النساء "فى آن واحد كجزء من الحركة النسوية وكنساء قوميات" (بدران ١٩٨٨، ١٦). وهذا النهج "لازدواجية التحرير" حفز كذلك النضال النسوى للتحول السياسى والاجتماعى فى لبنان وفلسطين والجزائر. وبالرغم من أن معانى ومضامين "الحركة النسوية" و "القومية" تختلف من مؤلفة إلى أخرى، فإن التأكيد على نقد كلا الكيانين السياسى والاجتماعى يلعب دوراً مهما فى كتابات النساء من هذه البلدان.

إن المؤلفات اللواتى تشتمل عليهن هذه المجموعة يكتبن بمضمون ما بعد الاستعمار - أو، بالنسبة للفلسطينيات، بمضمون نضال مستمر ضد المصادرة الإسرائيلية لوطنهن - ونصوصهن حفزها هذا الموضوع. وفى حين أن السياسات والفظاعات الوحشية الاستعمارية قد أسهمت فى الصراعات الحالية فى المنطقة، مغذية الانقسامات المذهبية والطبقية كحركات المقاومة القومية، فإن التركة الاستعمارية قد عقدت كذلك نضال النساء للتساوى الجنسى ضمن مجتمعاتهن. وعلى سبيل المثال ، بالرغم من أن النضال الجزائرى للاستقلال من الاستعمار الفرنسى الاستيطانى (١٩٤٥- ٦٢) قد أثبت أنه منارة لنضال العالم الثالث ضد الاستعمار، فإنه شكل كذلك إنذاراً خطيراً للعديد من النساء العربيات وفى العالم الثالث حول الصراعات التى تواجه النساء بين ولائهن للمصالح القومية وتحريرهن كنساء. والتجربة الجزائرية لتفكيك الاستعمار هى لذلك ذات صلة وثيقة بشكل خاص بنضال النساء فى لبنان وفلسطين واللواتى يجابهن قوى التركة الاستعمارية والسلطوية والعنف العسكرى.

كذلك تضم المجموعة كاتبات عربيات وكاتبات متأثرات بالثقافة الفرنسية ممن تعكس لغاتهن الأدبية مختلف الأشكال التى اتخذها الاستعمار فى البلدان موضع البحث. وفى حين أن كلاً من مصر وفلسطين قد خبرت تاريخ الاحتلال والانتداب البريطانيين (بالنسبة لمصر ١٨٨٢ - ١٩٥٢ وبالنسبة لفلسطين ١٩١٧ - ١٩١٨)، فإن الطبيعة الاقتصادية العسكرية الغالبة لهذين الاحتلالين سمحت بشكل واسع للمصريين وللفلسطينيين أن يحافظوا على لغتهم العربية وعلى مناهجهم الثقافية. ويبدو هذا واضحًا فى أن معظم الكاتبات المصريات وكذلك الكاتبات الفلسطينيات المشمولات فى هذه المجموعة قد كتبن رواياتهن بلغتهن العربية الأم. وبالمفارقة مع ذلك، فقد أخضعت الجزائر لشكل مكثف من الاستعمار الاستيطانى الفرنسى (١٨٣٠-١٩٦٢) الذى حمل معه "رسالة تمدينية" من خلال النظام المدرسى الفرنسى ومن خلال التعليم باللغة الفرنسية. وعندما قسمت بريطانيا وفرنسا بقايا الإمبراطورية العثمانية المهزومة فى فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى، فازت فرنسا كذلك بالسيطرة على سوريا ولبنان وأقامت انتدابًا فرنسيا على لبنان الكبير (١٩١٨-١٩٤٢) أنشأ مؤسسات المذهبية والسيطرة المسيحية المارونية. وكما فى الجزائر، فإن إنشاء مدارس ومؤسسات فرنسية فى لبـــنان خلف نظامًا تربويًا أعطى تمييزًا للغة الفرنسية لدى جيل سابق من الكاتبات . وكنتيجة لهذا التاريخ الاستعمارى، فإن عددًا من الكاتبات فى هذه المجموعة بما فيهن آسيا جبار الجزائرية وإيتيل عدنان اللبنانية وأندريه شديد التى ولدت فى مصر وتقيم فى باريس يكتبن الأصل بالفرنسية (وفى حالة عدنان بالإنجليزية). غير أن هذه الهيمنـــة اللغوية تلقـــى تحـــديًا فى فترة ما بعد الاستعمار. فهنـــالك، على سبيل المثال، جيل أصغر من الكاتبات اللبنانيات، بما فيهن هدى بركات وحنان الشيخ، ممن يكتبن باللغة العربية. ومثل هذه التداخلات اللغوية رمز للتجارب المهجنة التى تتجاوز الحدود القومية والحضارية لكثير من الكاتبات العربيات. وبالفعل، فإن عددًا من الكاتبات اللواتى تناقش هذه المجموعة أعمالهن قد عشن أو أقمن فى أوروبا أو الولايات المتحدة مع أنهن مازلن ينسبن مواضع أعمالهن بشكل رئيسى للعالم العربى.

وفى انتقاء نصوص الكاتبات العربيات للقراء الناطقين بالإنجليزية، لم نشأ أن نوحى بأن العلاقة بين النصوص العربية والقراء غير العرب هى أحادية الاتجاه من حيث أن نصوص الكاتبات العربيات توفر بكل بساطة المادة الخام للنقاشات الغربية النقدية. ولا نرغب كذلك بأن نوحى بأن هذه النقاشات النقدية تجرى بمعزل عن الخطابات والمضامين التى تعكسها النصوص نفسها. وكما أن نصوص الكاتبات العربيات تدخل فى التداول العالمى عبر عملية الترجمة والنشر والتسويق، فإن النقاش النقدى لهذه النصوص يجرى تداوله كذلك بتجاوز حدود القوميات[٣]. وإن الناقدات اللواتى تشتمل هذه المجموعة على أبحاثهن تكتبن من مواضع نقدية وجغرافية وحضارية مختلفة. وتضعهن مناقشاتهن ضمن الخطابات الدائرة حول الحركة النسوية، والقومية ومرحلة ما بعد الاستعمار والنزعات الجنسية والتعرف على الشخصية داخل الأطر القومية وما يتجاوزها.

التنظيم

تبدأ المجموعة بعرض تاريخي أعدته سلمى الخضراء الجيوسي عن الكاتبات العربيات اللواتي ظهرن على الساحة الثقافية من بداية القرن العشرين حتى أوائل الخمسينيات. وتبحث الجيوسي المنحى العام للفكر النسوي في العالم العربي خلال هذه الفترة، مركزة على الكاتبات؛ مي زيادة ونظيرة زين الدين ودرية شفيق ونازك الملائكة، فترسم الجيوسي الخلفية التي برزت منها هذه المؤلفات العربيات المعاصرات. ومع أن أعمال هذه الكاتبات اللواتي جئن في وقت مبكر تقع في عالم الأفكار لا في عالم الرواية، فإن الجيوسي تقول بأن جهود هؤلاء المناصرات للحركة النسوية هي التي وضعت الأساس لإنجازات الروائيات العربيات المعاصرات. ونساء مثل زيادة وزين الدين وشفيق والملائكة كن طليعيات في نضال الحركة النسوية كما في مجال كتابات النساء العربيات. وكتاباتهن، سواء أكانت شعراً أم نقداً أم رواية، حفزها وعي نسوي مكن ظهور جيل ما بعد الستينيات من الكاتبات اللواتي يجري استعراضهن في هذا الكتاب. وتقول الجيوسي إن هذا الوعي هو ما يكمن وراء حيوية واستقلال الروائيات العربيات في العالم العربي المعاصر.

بعد هذه المقدمة لمضمون الحركة النسوية العربية والذي برزت منه الكاتبات المعاصرات، نظمت المجموعة في ثلاثة أقسام :

١- الجنس والمجتمع .

٢- الأمة من خلال الروايات .

٣- المشمول من الأصوات والتاريخ .

ولكي يتم تفكيك النظرة الأحادية إلى المرأة العربية ولتعريف القراء على عدد من الروائيات العربيات المعاصرات، وكثيرات منهن غير معروفات في الغرب، فقد ركز كل بحث على عمل أو أعمال عدة لكاتبة معينة مع تحديد للمضمون الجغرافي أو التاريخي أو الاجتماعي الذي ظهرت منه هذه الكتابات.

أما القسم الأول، "الجنس والمجتمع"، فإنه يضع كتابات النساء العربيات على تقاطع المجتمعات المحلية مع المجتمعات التى تتجاوز القوميات، ويتفحص مدى تقبل نصوصهن فى سوق عالمية لا مساواة فى التبادل فيها، ويستكشف محاولات المؤلفات لإعادة تعريف مفهومى الشخصية والمجتمع. وعلى المستوى المحلى تتناول الكاتبات العربيات قضايا خاصة بمجتمعاتهن فينقدن ويعدن تشكيل مجتمعاتهن ضمن أطر الجنس والقومية وخارجها. غير أن تقبل أعمالهن ضمن المضمون العالمى يعنى فى كثير من الأحيان صياغة نصوصهن أو إعادة صياغتها لتتوافق أولا مع توقعات العالم من النساء العربيات. وإن التوترات بين التعاريف المحلية للنضال النسوى وبين إعادة تفسير هذا النضال عبر عملية عولمته هى ذات مدلول متزايد الأهمية للمناصرات للحركة النسوية إذ يسعين إلى إقامة تضامن بين النساء يتجاوز الحدود القومية دون تمويه خصوصية التجارب النسوية.

ويركز بحث آمال عميرة على مشكلة تفسير كتابات النساء العربيات التى تتجاهل المبانى السياسية والمنطقية والمادية التى تحكم تداول وتقبل النصوص غير الغربية ضمن المضامين الغربية. وتتناول عميرة كمثال لها العمل الروائى وغير الروائى لنوال السعداوى فتقول بأن بروز هذه الكاتبة إلى العيان فى الغرب هو "عمل ناتج عن الظروف التى تمت قراءة إنتاجها أثناءها، وهى ظروف حددها الاقتصاد السياسى للعلاقات بين العالمين الأول والثالث فى الإنتاج والاستهلاك" (انظر هذه المجموعة . . .). ويتفحص بحثها الطرق التى يبنى الخطاب فى الغرب من خلالها صورة السعداوى لتنسجم مع توقعات العالم الأول ويتناول كذلك مدى تحدى السعداوى نفسها لهذا التصور ولمساهمتها فيه. وإن الحضور الذى اكتسبته السعداوى فى الغرب يبرز الحاجة إلى تحليل مضمون التقبل الذى يحدد مكان الكاتبات العربيات بشكل عام. وبافتتاح المجموعة بهذا البحث، لا نسعى فقط إلى أن نضع فى المقدمة إشكاليات التسويق والتقبل التى تواجهها كل الكاتبات العربيات اللواتى تستعرضهن هذه المجموعة، وإنما نؤكد كذلك على الدور المعقد الذى تحتله نساء العالم الثالث فى إطار أوساط الحركة النسوية المتجاوزة للقوميات.

بحث ماجدة النويهى عن الكاتبة المصرية سلوى بكر ينقل الانتباه إلى التعاريف المحلية والخطابات ضمن المجتمع. وبالمفارقة مع ما تصفه النويهى على أنه "العالم الروائى الكئيب للماهيوية المأساوية" (انظر هذه المجموعة، . . .)، فإن رواية بكر عن الطبقة العاملة **العربة الذهبية** تعرى الأعراف والمعتقدات المصرية الاجتماعية من خلال استعمال الدعابة والمحاكاة الساخرة و"الشاعرية الإرباكية" (النويهى فى هذه المجموعة، . . .). ومن خلال عرضها لهذه الرواية، تفحص النويهى النهج الذى تستعمله بكر فى محاورة مواقع الأسلوب والفكرة، وهى محاورة تعمل على إرباك القراء وإلى تحدى كثير مما أصبح معياريا فى المجتمع المصرى المعاصر. ويجعل موضع روايتها سجنًا للنساء، وهو موضع يؤدى فى آن "وظيفة تجسيد مصغر ومتعارض للأمة" (النويهى، هذه المجموعة . . .) تقوم بكر بإعادة تعريف الأعراف التقليدية للمجتمع. وخلال القصة كلها، تتقاطع الأصوات النسوية من مختلف الطبقات والانتماءات وتنصب فى أداء اجتماعى ينتقد المجتمع المصرى المعاصر بحدة ويحول المواقع الهامشية إلى مجتمعات جديدة تستند إلى الحوار والتراحم. وإن استراتيجية بكر التى ترغم القراء على تفكيك تراكمات متشابكة للمعانى حتى يجدوا نقاط التقاء تجعل عملية القراءة نفسها " استراتيجية تناغم ودعوة على الأقل لإعادة بناء الرغبة بالمجتمع " (النويهى، هذه المجموعة، . . .). وكنتيجة لذلك، تقول النويهى إن رواية بكر لا توضح فقط الحاجة إلى إعادة صياغة الأعراف الاجتماعية ولكنها إضافة إلى ذلك تجعل من سرد الرواية وعملية القراءة المواكبة لها طرقا لإعادة تشكيل صيغ اجتماعية.

تركز مارى ليون بدورها، فى بحث لها عن روايتى أندريه شديد المصرية المولد **اليوم السادس، وبيت بلا جذور**، على مفاهيم اجتماعية ولكن – فى هذه الحالة – ضمن مضمون ذى تعريف أكثر اتساعا للمرض والموت والحرب. وإن روايتى شديد – وخلفيتهما تباعًا فى قرية مصرية داهمتها الكوليرا ولبنان دمرته الحرب – تقفان فى تحاور مع بعضهما إذ إن التعس المشترك بينهما يوفر مناسبة لاستكشاف ما تسميه ليون "الطاقة غير الممكنة للمجتمع فى التمييز والمشاركة وتوزيع التعس المتعلقة بالفنائية

البشرية والموت" (انظر هذه المجموعـــة، . . .). وفى إعادة تعريف الفهم الشائع للمجتمع المستند بشكل رئيسى إلى الشخصية الجماعية ، تقول ليون إن المجتمع لا يرتكز إلى صدفة شيوع الوحدة اللغوية أو إلى التحاور الجغرافى بل إلى الاختيار والالتزام. ويجد هذا الحس بالالتزام تعبيراً له من خلال عملية مشاهدة التعس والكلام عنه إذ إنه فى مثل هذه العمليات تتضح المفاهيم الشائعة. ويساهم القراء فى هذا التأسيس للمجتمع من خلال وضعهم كشهود؛ بل إن إمكانية الشيوع تعتمد على تعرفهم على المشاركة بالتعس. وكما تفعل النويهى فى عرضها لرواية بكر، فإن ليون تشير إلى دور القراء فى إعادة بناء مجتمع يستند على التراحم، وتقول بأن نصوص شديد تؤدى وظيفة ليس فقط كصناعة أدبية ولكن كأدوات للتحول الاجتماعى.

يركز القسم الثانى "الأمة من خلال الروايات" بتحديد أكبر على التوترات الناشئة لدى محاولة النساء، وأحياناً الرجال، إجراء توفيق بين الإلزاميات القومية وتلك المتعلقة بالجنس ضمن محتوى الكفاح السياسى. وكثيراً ما تضع القضايا القومية النساء بين نقيضين حادين ناظرة إليهن إما كرموز للأصالة الحضارية محتبسة ضمن أدوار تقليدية وإما كمساهمات كفاحات سياسية ذات طابع ذكورى، وهى كفاحات ترغم النساء عادة على تنحية أدوار أنثوية تجاوباً مع مقتضيات قومية كثيراً ما تكون لمكاسب مؤقتة. وقد يجهد الرجال كذلك بتصورات للذكر المناضل تحدد ذكورتهم وواجباتهم نحو العائلة والأمة. إن لهذه القضايا أهمية خاصة للنساء الفلسطينيات واللبنانيات اللواتى تلعب تجاربهن فى أمور الحرب والقومية أدواراً مهمة فى محاولاتهن لتجاوز قضية الجنس. وتعالج الأبحاث فى هذا القسم السبل التى قامت بها النساء الفلسطينيات واللبنانيات بإعادة كتابة الحكايات القومية فى محاولة لإيجاد موقع لهن كما لأحاسيس جنانية بديلة تتحدى قولبة الحرب والقومية تبعا للذكورة والأنوثة.

تقدم باربرا هارلو عرضها من خلال الحوادث التاريخية الملموسة فى فلسطين، فى بحث عن سحر خليفة، يفحص "التشاد ذا الطابع الجنسى بين شرف الأمة وفقدان شرف شعبها" (انظر هذه المجموعة. . .). وتقول هارلو بأن رسم خليفة لساحات الكفاح المحددة حسب الجنس ضمـــن اقتصـــاد ســيـاسى معتمد على إســـرائيل،

وهو تطوير دمر الحياة الزراعية، ووطنية يقودها زعماء في المنفى، وعقلية تقليدية تحصر النساء في العتبات الرمزية للمجتمع ، يتحدى المرجعيات التي ولدها الاحتلال العسكري وجسمتها الانقسامات الطبقية والدينية والعرقية بين الفلسطينيين. وتقول هارلو إن خليفة في تصويرها للتقاطع بين مشروعي النضال النسوي والقومي، سببت انهيار التمييز بين العام والخاص إذ إنها "في آن واحد جعلت الخطاب السياسي والعام شأنًا داخليا ودفعت إلى الحيز الخارجي قضايا تتعلق بحياة النساء كانت من قبل ذات خصوصية، وذلك في عرض يفرض نفسه للخطابات المتبادلة التي تبنى المجتمعات والدبلوماسيات التي تبني الدول" (انظر هذه المجموعة ، . . .). وإن هذا التأكيد المتنامي في روايات خليفة الأكثر حداثة على مكان الصوت النسوي وموقع النساء في البرنامج الفلسطيني الوطني لبناء دولة يبرز بشدة الحاجة الملحة للإقرار بحقوق المرأة على أنها حقوق إنسانية داخل مضمون النضال الوطني .

أما تريزا صليبا التي تتوجه نحو تجربة الشتات الفلسطيني فإنها تتقصى معاني النفي الفلسطيني في روايات ليانا بدر مؤكدة على التناقضات وعلى عدم مواءمة البناء الوطني للشخصية التي يسعى لتشكيلها دون قاعدة الأرض. ومن خلال سرد سير عدد من المنفيين في الأردن ولبنان وكذلك مناقلة تصويرات الجنس والوطنية على مدى عشرين عامًا من النضال، تدلل روايات بدر على ضرورة التصدي لمشاغل النساء الفلسطينيات من خلال المضمون الوطني. ولكن بدر ، كما تقول صليبا، تدمر روايات الذكور عن الوطنية بوضع النساء في البؤرة وبإعادة كتابة المجازات الشعبية المحددة جنسيا، معيدة تصوير الوطنية كنضال يتجاوز القومية مستندًا على الحقوق الإنسانية.

وفي حين أن روايات بدر توضح مركزية الوطنية بالنسبة لنضال النساء الفلسطينيات ، فإنها توضح كذلك أن هذه الوطنية تقع ضمن مضمون "البحث عن الإنسانية الفردية والجماعية" (صليبا، هذه المجموعة، . . .). وكما فعلت هارلو ، تؤكد صليبا على التقاطع بين حقوق المرأة وحقوق الإنسان وتصر على أن نضال النساء الفلسطينيات في سبيل حقوقهن كإناث لا يمكن فهمه في معزل عن نضالهن السياسي من أجل العدالة وحقوق الإنسان والوطن.

أما بحث منى فياض عن رواية هدى بركات **حجر الضحك** فإنها تستكشف إمكانية إعادة كتابة الجنس والوطنية ضمن مضمون الحرب اللبنانية. وتقول فياض إن بركات - فى هذه الرواية - تستند إلى مفهوم الاختلاط الجنسى لتنقد ليس فقط ازدواجية الذكورة والأنوثة ولكن كذلك اعتماد تصورات الشخصية الاجتماعية والوطنية على مثل هذه الازدواجية. ومن خلال تصويرها للتوكيد على الشخصية الاجتماعية المتجذرة بالجنس ضمن مضامين زمن الحرب ، فإن رواية بركات "تكشف الآليات التى أسست من خلالها الشخصية الجماعية والسبل التى من خلالها لا تعدو الشخصية نفسها أن تكون أكثر من مركب يخدم مصلحة مختلف المناهج للسيطرة" (فايد ، هذه المجموعة، . . .). وتصوير بركات لشخصية لم تتقبل بعد تصنيف الجنس يجعل من الممكن تقصى العمليات التى تحدد من خلالها الذكورة والأنوثة وكذلك مكانة تمثيل ذلك نفسها. وفى الواقع ، تقول فياض ، إن بركات استطاعت من خلال عملية التمثيل أن تخلق موقعًا بديلاً ومقاومًا ومزدوج الجنس يتحدى الموقع الوطنى للذكورة. ولهذه الغاية، فإن الرواية لا تنسب المقاومة إلى الشخصية الرئيسية، الذى يبدل شخصيته اللواطية المتضاربة، بمرور الوقت ، ليكتسب شخصية المقاتل الذكر، بل إلى الراوى الذى يستمر فى احتلال موقع خارج الحدود المتعارف عليها للمجتمع. ومن خلال تحليلها لرواية بركات ، تبين فياض كيف أن إعادة كتابة أدوار الجنس يتقاطع بالضرورة مع إعادة صياغة الشخصية الوطنية والاجتماعية.

والقسم الثالث " المشمول من الأصوات والتاريخ " يشمل أبحاثًا عن كاتبات عربيات يقمن بنقد إضافى للتقسيمات الجامدة المنبنية على الجنس والتى تستند إليها بنى السلطة والعنف وغصب أجساد النساء. وهذه الكاتبات، إذ يكتبن من خلال مضامين الحرب والموت، خاصة حرب الاستقلال الجزائرية والحرب اللبنانية ، يقمن بشكل واع بخلق إشكالية لاستعمال لغة المضطهد كما لأدواتهن فى التصوير. وإن محاولاتهن فى الهدم ثم إعادة التكوين تمكنهن من إيجاد استراتيجيات وأصوات راوية مقاومة. وتعبر هذه الروائيات فى نصوصهن الهوة بين الجسد والصوت والتى نتجت عن الخطابات الاستعمارية والسلطوية والعسكرية التى تسكت النساء، وتقمن برأب هذه الهوة.

ويتقصى بحث ندى إيليا عن الكاتبة الجزائرية ومنتجة الأفلام أسيا جبار السبل التى من خلالها تغدو أجساد النساء التابعة مواقع للتغير الأنثوى ووسيطًا للتعبير الحسى السابق للتعبير اللفظى. وهذا التعبير الجسدى يجعل من الممكن وجود "لغة رابعة" تمسك بنواحى الصرخة المقاومة للنضال الجزائرى الأساسى من أجل الاستقلال. وبتوجيهها النقد إلى مفهوم الحركة النسوية الفرنسية المنطوى على الكتابات الأنثوية وفشلها فى مخاطبة التجربة غير الغربية، تبين أن جبار – بصفتها كاتبة ثنائية اللغة والثقافة – تكتب من خلال الجسد المستعمر للأنثى ومن خلال المقاتلات الجزائريات الأميات. وفى حين أن جبار تعى بشكل حاد علاقتها الإشكالية بلغة المضطهد التى تكتب بها، إلا أنها قادرة بالرغم من ذلك على إخضاع لغة الاستعمار لأغراضها هى، مستعيدة بذلك أصوات النساء والواقع الذى يجسدنه. وتبرز عملية تعبير الآخرين التابعين فى عملها كموقع للمقاومة ضد النواحى التمثيلية والحسية للتراث الاستعمارى، معبرة عن "الصوت الجماعى الجامع" (جبار ١٩٩٣، ٥٦) للمقاومة الجزائرية.

كذلك تتقصى ليزا سهير مجج فى بحث عن رواية إيتيل عدنان **ست مارى روز** عمليات التمثيل والرواية لمواقع المقاومة ، واضعة نقد عدنان للازدواجيات الجنسية والسياسية ضمن تحقيق عن فعالية ومحدوديات التصوير الفنى فى أن يكون شاهدًا على وضعيات الظلم والعنف. وكما توضح رواية عدنان، فإن عمليات التصوير التى تتم فى مضامين مجسمة للسلطة السياسية والعنف مليئة بالقلق والتعقيد وكثيرًا ما تغدو متواطئة مع بنى السلطة المضطهدة . وبفحصها للدور الوسيط للفنان/المثقف وللتوتر بين الفعل الفردى والتسلط البنيوى، وللوسائل التى من خلالها تولد السلطة العنيفة هوة بين الجسد والصوت، تتبع مجج معالجات عدنان لهذه التوترات التصويرية من خلال شكل السرد فى الرواية ومن خلال تركيز أفكارها على العناصر التابعة التى تم إخراسها فى لبنان. و **ست مارى روز** التى تمتد جذورها فى العلاقة المعقدة بين ما تسميه باربرا هارلو " كتابة حقوق الإنسان وتصويب الأخطاء السياسية " (١٩٩٢–٢٦٥) توضح الصعوبات التى تجابه أدب المقاومة. غير أن الرواية تؤكد، بالرغم من ذلك، على إمكانية الكلام ضد القوة المخرسة للعنف والاضطهاد وضد ما يتجاوزها .

وفى بحثها عن رواية حنان الشيخ **حكاية زهرة** ، ترسم صباح غندور تحدى رواية الشيخ للتاريخ السلطوى الذكورى للدولة اللبنانية. وتشير غندور إلى أن قصة زهرة ليست مجرد قصة امرأة فرد إذ تتبع الرواية الانتهاكات فى لبنان، فاقد للنطق شرذمته الحرب والتى انصبت على جسد زهرة التى يمزق تاريخها المتجسد فيها الرواية الرسمية للدولة. وكما تبين غندور، فإن السرد المضاد فى الرواية يتم عبر التوتر بين صوت زهرة الراوية وصوت زهرة الشخصية . وعلى صعيد الخطاب، فإن الاندماج المؤقت لصوتى الراوية والشخصية يصل الهوة بين جسد زهرة وصوتها. وعلى صعيد السرد، فإن الشفاء المتأرجح لزهرة ولكن المؤدى إلى التحول يتم تصويره بهربها من الزواج المفروض عليها بالسلطة الأبوية فى إفريقيا وعودتها إلى لبنان حيث تمارس شبقها الجنسى المكبوت وذكرياتها الجسدية بين ذراعى قناص لبناني. وتقول غندور إنه بالرغم من أن زهرة تموت فى النهاية إلا أن الصوت الراوى الذى يمثل فى آن معا وعى زهرة وصوت لبنان لا يمكن إسكاته، بل إنه يقف متحديا التاريخ الرسمى للبنان وتكوينه الاجتماعى.

خلال السنوات التى مرت منذ ولادة فكرة هذه المجموعة استمر الشرق الأوسط عرضة للتحولات من خلال عمليات العولمة والتطبيع والجهود المختلفة لتحقيق السلام. وخلال السنوات العشر الأخيرة انتهت الحرب اللبنانية وسحبت إسرائيل جنودها من جنوب لبنان وعانت الجزائر من حرب أهلية وحشية وتفاوض الزعماء الإسرائيليون والفلسطينيون حول عروض عديدة للسلام لم تؤد، حتى كتابة هذا، إلى حسم القضايا الجذرية التى تكمن وراء الصراع الإسرائيلى الفلسطينى. وقراءة أدب النساء العربيات فى مضمون هذه التحولات الجارية يستحضر إلى المقدمة "العالمية" الضرورية، آخذين من عبارة إدوارد سعيد (١٩٨٣-٤)، لنصوص النساء العربيات وللنقاش النقدى حولها. وكما يلاحظ سعيد "إن حقائق القوة والسلطة - وكذلك المقاومة التى يقوم بها الرجال والنساء والحركات الاجتماعية للمؤسسات والسلطات والهيئات التقليدية - هى الحقائق التى تجعل النصوص ممكنة وتوصلها إلى قرائها وتجلب اهتمام النقاد".

هذه الحقائق للسلطة والمقاومة هى التى تحفز الأبحاث فى هذا الكتاب. والناقدات اللواتى اشتمل عليهن هذا الكتاب، كالمؤلفات اللواتى يحللن كتاباتهن، معنيات بالتحولات السياسية وكذلك الاجتماعية فى المنطقة. إن أبحاثهن تضع التحليل النقدى ضمن الأحداث التاريخية والسياسية التى تشكل حياة النساء حتى وهن ينتقدن بالإيحاء ، أو مباشرة، الروايات الذكورية التى تبرر العنف وتستبعد أصوات النساء. وكتحليل نقدى ومقاومة ثقافية، يسعى " تقاطعات " إلى استجواب ونقد فرضيات مبالغ فى تقريرها حول النساء العربيات واضطهاد الجنس وإمكانيات المقاومة. وفى الوقت نفسه يسعى إلى تثبيت نقاط تقاطع جديدة ضمن مواضع تتجاوز الحدود الوطنية بين نساء عربيات من مختلف البلدان وبين النساء العربيات والرجال العرب وبين المؤلفات العربيات والقراء الناطقين بالإنجليزية وبين المؤلفات والنقاد، وبين المضامين الأدبية والتاريخية والسياسية. وإننا، انطلاقًا من هذه الروحية لإجراء تبادل يتجاوز الحدود القومية، نشجع القراء على مطالعة هذه التفسيرات المتقاطعة بأنفسهم وأن يتجاوزوا – أثناء قراءتهم لأدب النساء العربيات ولحياتهن– حدود التصنيفات الواردة فى هذه المجموعة.

إيضاحات

١ – للاطلاع على دراسات نقدية بحجم الكتب لأدب النساء العربيات ولتمثيل النساء فى الأدب العربى، انظر عقاد ١٩٧٨ و ١٩٩٠، العلى ١٩٩٤، عريبى ١٩٩٤، كوك ١٩٨٨ و ١٩٩٧، مالطى – دوغلاس ١٩٩١ و ١٩٩٥ أ، ميخائيل ١٩٨٨ وزيدان ١٩٩٥ .

٢ – على سبيل المثال، تورد باربرا هارلو (١٩٨٧ و ١٩٩٢) نقاشًا عن عدد من الكاتبات العربيات فى دراساتها المطولة كما تفعل ذلك ندى إيليا (٢٠٠١). وللاطلاع على مجموعة أبحاث عن الكاتبة والفنانة العربية اللبنانية/الأمريكية إيتيل عدنان انظر مجج وعميرة فى كتاب قريب. وإن عدداً من المجموعات عمًا بعد الاستعمار وعن الحركة النسوية تضم أبحاثًا عن الكاتبات العربيات. انظر، مثلا، عميرة ومجج ٢٠٠٠ وغوش وبوز ١٩٩٦، غرين وآخرون ١٩٩٦ ، غريوال وكابلان ١٩٩٤، موهانتى، راسو وتوريز ١٩٩١، باركر وآخرون ١٩٩٢ .

٣ – حول وقع الانتشار المتجاوز للحدود القومية على كاتبات العالم الثالث، بما فى ذلك النساء العربيات، انظر عميرة مجج ٢٠٠٠

الكاتبات العربيات المجددات : نظرة تاريخية

سلمى الخضراء الجيوسي

عندما أشعر بالغبطة لكثرة الكاتبات العربيات المعاصرات سواء منهن الباحثات أو المؤلفات، أتساءل ما إذا كان مثل هذا الشعور بالزهو سيكون قط من نصيب باحثة ما تعيش عام ٢٠٥٠ ، مع أخذ الجيلين اللذين سيفصلان بيننا بعين الاعتبار. وأشعر أنها ربما تكون تجاوزت العصر الذى يكون فيه لمثل هذا الإنشاد السار أن يملأ قلبها بسبب من المهارات الخلاقة والفكرية التى تظهرها النساء، ومن جرأتهن وشجاعتهن ، ومن الفيض السريع لموهبتهن وإبداعهن ومن تصميمهن على الولوج إلى ساحة احتفظ بها مدة قرون عديدة لجنس الذكور[1] . وإنى أتصور أن ظهور كاتبة مهمة عام ٢٠٥٠ سيكون قد غدا توقعًا طبيعيا وليس حدثًا مزلزلاً. ودون أن يكون حدثًا عاديا (وظهور كاتبة جيدة لا يكون مطلقًا حدثًا عاديا) فإن ذلك يكون قد اكتسب الصفة الطبيعية التى تناسبه . وبالفعل، على ضوء ما يمكن أن يأتى به المستقبل - الكتابة النسوية الخلاقة والعاملة على تغيير الحضور الثقافى بشكل جذرى - فإن رد فعل تياه كالذى نشعر به الآن للدفق المعاصر للنساء إلى عالم الأدب قد يولد مشاعر بعدم الارتياح لدى الجيل القادم. غير أنه لا يسع المرء فى الوقت الحالى إلا أن يشعر بفرح لا حدود له.

إن حقيقة بقاء النساء متخلفات عن الرجال خلال تاريخ الأدب العالمى بكامله يجب أن تعزى جزئيا إلى إشكالات التوجه والإعداد والتوقعات وقلة الوقت الخاص الذى سمح به للنساء بسبب الأدوار التقليدية التى فرضت عليهن كأمهات وزوجات وقيمات على منزل العائلة. وكتاب فرجينيا وولف **غرفة خاصة بالمرء وحده** هو شكوى حديثة ضد هذه الوضعية المفروضة على النساء بسبب جنسهن. وربما أن الأهم قد يكون

حقيقة أن **اهتمامًا قليلاً قد أعير** لنتاج النساء فى عالم هيمن عليه الرجال، إذا كان قد أعير أى اهتمام على الإطلاق، وأن كثيراً من هذا النتاج قد جرى كبته. ومثل الأدب العربى الكلاسيكى مثل جيد إذ يبدو أنه كانت هنالك حصيلة جيدة من الشعر النسوى فى الأزمنة الكلاسيكية غير أنها لم يحافظ عليها كاملة. ونحن نقرأ فى كتب تاريخ الأدب كيف أن الشعراء والرواة المتهنين لرواية الشعر ، مثل الشهير حماد الراوية، حفظوا آلافا من أبيات الشعر النسوى إضافة إلى شعر الرجال. لذلك فإن ندرة ما احتفظ به لنا من شعر النساء العربيات عبر القرون تنبع من عوامل دخيلة. ويبدو أن شعر النساء لم يكن له جاذب جيد لجامعى الشعر العربى المشهورين فى الأزمنة الكلاسيكية. وقد قام كل من أبى تمام (٨٠٤ – ٨٤٥) والبحترى (٨٢٢–٨٩٨)، وهما اثنان من أهم شعراء الإمبراطورية العربية الإسلامية فى أوجها أثناء العصر العباسى، بإعداد مجموعة شعرية أطلقا عليها فى كل من الحالتين اسم **ديوان الحماسة**(٢) . وهذا الاختيار للعنوان يدل على اهتمامهما الرئيسى بفكرة **الحماسة** ، بالشعر الذى يتحدث بنبرة بطولية عن الشجاعة فى الحرب وعن الفروسية والرجولة والصفات الذكورية التى تعتبر ضرورية لصد الغزوات والذود عن شرف وسلامة القبيلة، وأظن أن شعر النساء قد أهمل لأنهن لم يشغلن أنفسهن بهذه الفكرة عن الحماسة. والشعر النسائى الوحيد الذى نقل إلينا كاملاً هو شعر الخنساء، والأرجح أن ذلك كان بسبب اعتمادها فى نظمها لنفس المعانى لزملائها الذكور. ومراثيها لأخيها الصريع صخر ملأى بمعانى الفروسية والرجولة التى تعزوها إلى أخيها الباسل والتى تنظمها بالزخم العالى الذى بقى **ميزة بارزة لنظم الشعراء** العرب الذكور حتى الوقت الحالى. ويبدو أن أولويات الحضارة العربية لم تكن مهيأة لظهور سوية من الشعر تعكس تجارب النساء وأمزجتهن فى تلك الأزمنة، ولا بد أن كما كبيراً من أبيات الشعر النسائى قد اسقطت فى السياق(٣) . وهذا مثل وثيق الصلة بما حصل لإبداعية النساء خلال العصور.

لذلك بقيت النساء العربيات حتى القرن العشرين دون تقاليد شعرية نسوية يستوحينها . غير أنه بحلول النهضة وإتاحة التعلم لبعض النساء منذ أواخر القرن التاسع عشر، بدأت النساء الإسهام فى التيارات الحضارية والأدبية فى زمنهن . ورغم أن جهودهن كانت فى نطاق الأفكار المصاغة نثراً ، ظل الشعر مطلبًا تنشده النساء الطامحات.

وهكذا نجد أن بعض النساء اللواتي اشتهرن بسبب أفكارهن عن حقوق المرأة ومكانتها في المجتمع ، مثل مي زيادة (١٨٨٦-١٩٤١) وملك حفني ناصف (١٨٨٦-١٩١٨) وقد حاولن كذلك نظم الشعر . غير أن النساء الشاعرات قبل منتصف القرن العشرين لم يخلفن تراثا إبداعيا قويا وتكمن أهمية مساهمتهن، بالنسبة لمن خلفهن، في أفكارهن وفي نتاجهن النثري غير الروائي. ولم يوضع الأساس الحقيقي لتراث شعري نسائي حتى أواسط الخمسينيات من القرن العشرين ببروز نازك الملائكة (ولدت عام ١٩٢٣) وفدوى طوقان (ولدت عام ١٩١٧) وأخرى أو اثنتان أخريان .

في إطار النثر، كانت الرواية العربية في العقود الأولى للقرن العشرين تجريبية جدا وغير واثقة من نفسها ولم تتثبت بداية الرواية في العربية كمنهج جدي رئيسي حتى أواسط القرن. وكان هذا بسبب عمل قلائل من المجربين، وجلهم من مصر، وبسبب عبقرية نجيب محفوظ الذي كان أهم نصير للرواية. وما حل عام ١٩٥١ حتى كان محفوظ قد نشر ثماني روايات، مؤسسا بذلك الشكل الروائي في العربية. غير أن نشره في ١٩٥٦ -٥٧ لثلاثيته الشهيرة، **بين القصرين وقصر الشوق** و **السكرية** ، وهي ملحمة عائلية في ثلاثة أجزاء، كان نقطة التحول في الرواية العربية المعاصرة. وكان إنتاج محفوظ جسراً راسخاً عبر عليه الروائي العربي إلى آفاق جديدة للمعاصرة والبراعة الروائية. وما إن حان الوقت الذي أصبحت فيه الشابات العربيات من مختلف أرجاء العالم العربي جاهزات لتصور امتهان الإنتاج الأدبي الأصيل لأنفسهن حتى كان فن الرواية قد ترسخ كمنهج أدبي رئيسي في العربية جذب إليه في السبعينيات والثمانينيات جمعًا كبيراً من المواهب النسوية(٤) . غير أن الروائيات الحديثات لَسْن مدينات فقط إلى نهضة الرواية على أيدي المؤلفين الذكور، ولكنهن مدينات كذلك إلى شجاعة مؤلفة معينة وإلى نظرتها المعاصرة، وهي ليلى بعلبكي اللبنانية التي هاجمت روائيتها الثورية إدراك القراء العرب ، مباشرة في ذلك مدخلاً جديداً إلى المشاكل النسائية ومعرية العقبات الرئيسية أمام حرية النساء وكرامتهن في الحضارة العربية (روايتها عام ١٩٥٨ أنا أحيا ومجموعة القصص القصيرة عام ١٩٥٨ سفينة حنان إلى القمر) .

* * *

إن هذه المجموعة من الأبحاث النقدية تركز على المؤلفات الروائيات للرواية والقصص القصيرة. لقد اضطرت أولئك النساء إلى خوض معركة صامتة، ولكن بتصميم، على جبهات عدة، وبما أن شيئًا ما لا ينمو دون مخاض فإنهن انتبذن بعض الوقت (وكثيرات منهن لم يملكنه) لمارسه فنهن، بانيات على أساس كان لا يزال غير ثابت، محاولات وضع لحمة لبناء إرث من الأدب النسائي المناصر فى كثير من الأحيان للحركة النسوية، باستقلال عن الرجال. وقد عزفن عن اللجوء إلى الروائية العاطفية الرومانسية عن الحب والهروب العاطفى، فدخلن مباشرة فى القضايا الإشكالية، محاورات فى مسائل أكثر صلة بمجتمعهن، وعازفات – بشكل عفوى فيما أعتقد – عن الكتابة من أجل التسلية أو التلهية أو لإعطاء إشباع لشهوات جمهورهن الجنسية المكبوتة. (ليس لدينا كاتبة مثل يوسف السباعى أو إحسان عبد القدوس، الروائيين المصريين المشهورين بهذا النمط من الرواية العاطفية). ولكنهن بالأصح قمن بالتصدى للمشكلات الجدية والحيوية والمزعجة التى ابتلى بها جنسهن وحياتهن، وفعلن ذلك برشاقة وصدق وأحيانًا بجرأة عظيمة.

إن الكاتبات اللواتى تشكلن خلفية هذا الجيل من المؤلفات الحديثات كن فى الغالب كاتبات مقالات. لذلك سوف أركز هنا على السيدات اللواتى كتبن فى مجال الأفكار واللاتى تشكل أعمالهن قلعة للجرأة والاستقلالية الباديتين اليوم لدى الكاتبات الروائيات الجديدات فى العالم العربى. ولكى أكشف عن خيط اتصال عبر القرن العشرين بأكمله، سوف أتناول مى باختصار، وهى عنصر نسوى ناشط خلال الجزء الأول من القرن العشرين. وبعد أن أقدم الأمثلة على سيل الأفكار النسوية فى العالم العربى كما فى نهاية القرن التاسع عشر، سوف أركز على ثلاث ناشطات رئيسيات فى الحقل النسوى وهن اللبنانية نظيرة زين الدين (١٩٠٨-١٩٧٦) والمصرية درية شفيق (١٩٠٧-١٩٧٥) والعراقية نازك الملائكة (المولودة عام ١٩٢٣)، وهن كاتبات تم لسبب أو لآخر كبت أعمالهن، أو نسيانها على الأقل، بسرعة بعد مرور منتصف القرن العشرين رغمًا عن الخصوصية المتميزة لهذه الأعمال وأصالتها وحسن توقيتها ومنطقها اللامع. وإن مصير هذه الكاتبات مماثل لوضع المرأة الخلاقة فى الأزمنة الكلاسيكية. ففى القرن العشرين ، كما فى فترات أبكر، تم تجاهل المحاولات الفكرية

والأدبية للمرأة، وكثيراً ما كانت هذه المحاولات تلقى العزوف عنها وأحياناً ترمى فى متاهات النسيان.

ترعرع جيلى أنا من الكاتبات القليلات واسم مى زيادة (١٨٨٦-١٩٤١) تصدح أصداؤه فى كل ما يحيطنا برنين مجيد. وإن مى[٥]، بإنجازاتها الكثيرة وصالونها الأدبى الأنيق ومحيطها من نخبة الشخصيات الأدبية فى مصر، كانت بالفعل شخصاً فريداً ولم يكن تميزها سيقل قيد أنملة لو أنها عاشت فى هذا الجيل الحالى من المؤلفات المتميزات. وقد ذكرت الناس بالأزمنة الأولى للإسلام إذ فى القرن الأول للإسلام (القرنان السابع-الثامن الميلاديان) كانت المثقفة الجميلة سكينة بنت الحسين، ابنة حفيد الرسول ، تفتح صالونها الخاص للشعراء ولأدباء آخرين فى الجوار المباشر للمقامات المقدسة[٦] . والصورة الخلابة لمى (شكل الأرواح السماوية . . . الشكل المتكون من الضوء) وهما اللقبان اللذان يعتقد أن الشاعر المصرى إسماعيل صبرى، وكان من المترددين الملازمين على صالونها الأدبى أيام الثلاثاء، قد أطلقهما عليها فى واحد من أفضل أشعاره (انظر صبرى ١٩٣٨، ١٠٧ - ١٠٩)، كانت فى الأرجح أكثر الصور الحية فى أذهاننا تذكيراً لنا - وقد ترعرنا فى جو كان لا يزال مشحوناً بإنجازاتها الشخصية - بمقدرة النساء على التغلب على إرثهن الاجتماعى وعلى فرض مواهبهن وشخصياتهن كأفراد. غير أن قصة نهايتها المأساوية كضحية للتعدى الذكورى على تمامية شرفها هى أيضا تذكرة بالصعوبات التى واجهتها النساء باستمرار - وما زلن يواجهنها- فى عالم يهيمن عليه الرجال[٧] .

وبرغم كل شجاعتها وثقتها بنفسها، كانت مى مجترسة فى تقييمها لوضع النساء فى العالم العربى. وكانت كتاباتها ممهورة بالتعامل الحذر مع الأفكار وبالكياسة والاحترام للتقاليد التى كانت تشعر أنها متجذرة فى الحضارة العربية. ولم يكن فى كل هذا تبن لمواقع اصطناعية إذ كان كل ما قالته وكتبته محكوماً دون شك بذوق داخلى غريزى، وقد كتبت فى أحد تعليقاتها اللاذعة الكثيرة تقول: قرأت أحياناً ما يجلعنى أتساءل ما إذا كان هذا صراحة كاتب جرىء أم كاتب غير مثقف (زيادة ١٩٧٥، ١٤). وقد كان مفهوم مى للأخلاقية جزءاً لا يتجزأ من النهضة الاخلاقية المثالية التى مثلها عدد من الكتاب الطليعيين فى جيلها مثل جبران خليل جبران (١٨٨٣-١٩٣١)

وأمين الريحانى (١٨٧٦-١٩٤٠)، وهم كتاب مزجوا أفضل ما لديهم من قيم موروثة مع قيم تبنوها جراء اتصالهم بالثقافة الغربية. أما الثورة الجنسية والانشغال بمشاكل جسد المرأة، ما أشغل لاحقًا عدداً من الكاتبات مثل نوال السعداوى، فقد كان لا يزال أمرًا منوطًا بالمستقبل.

وفى محاضرة لها عام ١٩١٤ بعنوان "المرأة والمدنية"، أكدت مى أن استمرار بؤس الإنسانية رغم تقدم المدنية يكمن فى (الوضع المتخلف للنساء اللواتى يشكلن نصف الإنسانية) (زيادة ١٩٨٢، ٢٩)[٨] . ولافت للانتباه أن نراها، فى المحاضرة نفسها، تصف الأدوار التى تبين الناقدات المعاصرات عبر العالم أنها خصصت للنساء عبر التاريخ: خادمة ، دمية، تمثال عرض. وهى تقول إن المرأة بدأت عبدة ذليلة ثم تطورت إلى طفل دون عقل ثم إلى دمية لعب بها أسيادها على مزاجهم ثم إلى تمثال مزين بالثياب الحريرية والجواهر الثمينة. وبالخلاصة، تقول مى، إن تاريخ المرأة هو سجل طويل ومؤلم للاستشهاد (٣٢) . وبعد هجوم على الفلاسفة اليونانيين، خاصة أفلاطون، بسبب احتقارهم للمرأة، تتكلم عن المسيح ومحمد اللذين كانا أول من رفع مرتبة النساء وأعطاهن حقوقهن (٣٠-٣١). ولكن فى الزمن الحالى، تقول مى، فإن المدنية تزدهر وسيكون القرن العشرون قرن النساء كما تنبأ فكتور هوجو إذ بدأت النساء الآن بفتح عيونهن للنور فى كل أنحاء العالم (٣٦) .

كانت فى العالم العربى فى هذا الوقت عدة نساء كتبن عن المرأة وحررن المجلات المختصة بالقضايا النسوية وعبرن عن وعى نسوى حقيقى. غير أن هذا الأدب النسوى الوليد لم يشكل إلا جزءاً صغيراً جدا من المنظومة الأدبية العامة التى كان لا يزال الدور الرئيسى فيها للرجال الذين كان معظمهم إما غافلا عن إمكانات النساء وإما أنه بكل بساطة افتقدالثقة بإمكاناتهن. وحتى فى كتاباتهن الحالية عن المعاصرة، لا يجد المرء إلا قليلاً جدا حول المسألة النسوية وما لها من مضامين معقدة تنعكس على كل مسارات الحياة. ويبدو أحيانًا أن الفلسفة وعالم الأفكار بكامله، والحياة السياسية والاقتصادية، والنضال ضد الاستعمار، وعملية العيش والتخطيط له، يمكن لها كلها أن تسير بقوة نشطة دون أى مخاطبة جدية لمسألة مشاركة النساء وتحملهن لمسئوليتهن.

غير أن عدداً من الرجال شارك فى معركة تحرير المرأة فى وقت مبكر بالفعل فى أواخر القرن التاسع عشر. والكاتب الذى يمثل اسمه للذهن بالطبع هو قاسم أمين الذى كان أول رجل خاطب المسألة باستفاضة؛ لذلك فإن اكتشاف أن كتاباته الأولى كانت موجهة ضد تحرير المرأة يشكل مفاجأة عظمى، فلدى عودته من فرنسا أواخر القرن التاسع عشر كتب عدة مقالات تهاجم المرأة المصرية وتطالبها بالاعتكاف فى البيت وحصر نشاطها فى الواجبات المنزلية، ولكن تصحيح موقفه تأتى على يد امرأة هى الأميرة نظلى فاضل، ابنة مصطفى فاضل (الذى كان يمتلك أكبر مكتبة فى زمنه والتى تحولت لاحقا إلى دار الكتب) وكان لها فى منزلها صالون تستقبل فيه صفوة الشخصيات المصرية مثل سعد زغلول وإبراهيم المويلحى والشيخ محمد عبده والسورى أديب إسحق. ولاستيائها من قاسم أمين فقد طلبت من الشيخ محمد عبده أن يقنعه بالإحجام عن مثل هذا التهجم لأن النساء المصريات لسن على مستوى التخلف الذى يصفهن به. ودعا عبده أمين لزيارة نظلى برفقته ويقال إن هذا هو ما غير أمين فقد بدأ بعد ذلك يدعو لإعتاق النساء، ونشر عام ١٨٩٩ سلسلة من المقالات فى جريدة المؤيد ثم قام بجمعها فى العام نفسه فى كتابه الشهير **تحرير المرأة** (خليفة ١٩٧٣، ٢٧-٢٨)[٩] .
ولكن أعمال قاسم أمين كأعمال الآخرين الذين انتصروا للقضية النسوية، سواء منهم الذكور أو الإناث ، تعكس موقفًا متردداً من تحرير النساء ، على الأقل فى مقتبل سيرته، إذ كان هنالك نقص عام فى التوجه وميل لمغازلة تقاليد مستنقعة ولهجة اعتذارية قصد منها تهدئة المحافظين .

وبدأت نساء مصر يطالبن بحق التصويت منذ ١٩٢٠ وكانت أول المطالبات منيرة ثابت التى نشرت بين ١٩٢٠ و ١٩٢٣ عدة مقالات عن الموضوع فى جريدتى **السفور** **والأهرام** والتى أسست بعد ذلك فى عام ١٩٢٥ مجلتها **الأمل** التى كانت تطالب فيها بحق النساء فى التصويت وبأن يصبحن عضوات فى المجلس النيابى. ونجد هنا تماثلات حضارية لافتة إذ لم تنتخب الليدى أستر وتشغل مقعدها كأول عضو نسائى فى مجلس العموم البريطانى إلى عام ١٩١٩ وقد أدخل التعديل التاسع عشر الذى منح النساء حق التصويت فى الولايات المتحدة عام ١٩٢٠ لذلك فإن الإنسان يقرأ بدهشة تدعو للسرور أن المؤتمر السورى العام الذى انعقد فى دمشق أواخر آذار عام ١٩٢٠

ليقرر مبادئ الدستور للدولة العربية في دمشق بعد الحرب العالمية الأولى والتي تشكلت تحت قيادة الأمير فيصل بن الحسين (لاحقًا فيصل الأول ملك العراق) تضمنت في المواد المختلفة التي ناقشتها مادة صيغت لإعطاء النساء حق التصويت وأن ينتخبن إلى مجلس النواب. ولسوء الحظ، فإن المؤتمر الذي ناقش المواد، الواحدة تلو الأخرى، منع من التصويت على مجموع المواد نتيجة الغزو الفرنسي وفوت على عملية تحرير المرأة جهدًا جديرًا بالحمد الكثير. أما بالنسبة للمادة نفسها التي تصدت لحقوق النساء فقد تم تقريرها بعد نقاش حامي الوطيس. ولمنع قيام صدع مع الرجعيين قال النص بأن "لجميع السوريين حق التصويت وأن يكونوا أعضاءً في المجلس النيابي". ويقول المؤرخ الفلسطيني محمد عزة دروزة (الذي كان يعتبر آنئذ مواطنا في سوريا الكبرى شأنه في هذا شأن جميع الفلسطينيين) إن هذه المادة قد صيغت بهذا الشكل لتتضمن النساء كذلك (١٩٩٣، ٤٦٠ – ٤٦٢).

كما يظهر هذا المثال، فقد كان هنالك منذ بداية عهد النهضة مناخ تحرري لدى جهات عربية معينة دون تدخل من الاستعمار وكان بإمكان هذا المناخ أن يؤدي إلى تحرير مبكر للنساء في سورية الكبرى وبالتالي في أجزاء أخرى من العالم العربي كذلك. ولكن نزعة محافظة أكثر تصميما، بدأت لاحقًا مع بداية الثلاثينيات ونمت قوتها مع السنين، رعاها عاملان: سيطرة الاستعمار التي استفزت رد فعل لدى العرب معاكسًا للتحررية الغربية وللحرية الاجتماعية التي تتبناها، والحركات المختلفة المتصلة بالدين في العالم العربي والتي أملى قيامها وجود الاستعمار كذلك. وبعد ترسخ السيطرة للمملكة العربية السعودية منذ أوائل الثمانينيات فيما بعد، غدت روحية المحافظة ذات أثر أكثر فاعلية في كثير من أنحاء العالم العربي.

بقيت المرأة المصرية حتى أوائل الخمسينيات غير قادرة على الانتخاب ، وهي وضعية تبنتها باحثات وكاتبات مثل عائشة عبد الرحمن ؛ إذ قالت بأن النساء قد خلقن للعمل بإنتاجية كأمهات قادرات ، وهو دور حساس ومتميز يلبي حاجة رئيسية في المجتمع المصري. ومن المثير للدهشة أن نرى كيف أن امرأة لها مسار متميز لمستقبلها المهني المقبل، وهي امرأة كانت تبرهن على الطاقة الكاملة للمرأة بالتميز في حقول من المعرفة كانت في السابق محصورة بالرجال وحدهم، تستطيع أن تحط من قدر جنسها

من خلال استثناء النساء من دور أكثر تنوعًا فى المجتمع وفقًا لقابلياتهن ومواهبهن. ولكن د. عبدالرحمن كانت محافظة بكل جوارحها ولم تتمكن مطلقا من التعايش مع فكرة أن تعيش المرأة بحرية كاملة فى المجتمع (خليفة ١٩٧٣، ١٧٣)[١٠] . غير أن مثل هذه المواقف المحافظة كانت تلقى تحديا بليغا ببروز عدد من المتحدثات الرائعات عن حقوق وحرية النساء. وكانت بين هؤلاء الناشطات النسويات المذكورات أعلاه، نظيرة زين الدين ودرية شفيق ونازك الملائكة اللواتى سأتناول عملهن الآن بتفصيل أكبر.

نظيرة زين الدين

صعدت نظيرة زين الدين (١٩٠٨-١٩٧٦) إلى الشهرة فجأة بظهور كتابها **السفور والحجاب** عام ١٩٢٨ عندما كانت فى العشرين من عمرها وحسب. وقد برهنت أنها كانت حتى هذا التاريخ الناشطة النسوية الرئيسية فى لبنان والبلدان المجاورة شرقى المتوسط. أما الكتاب، وهو نقاش طويل ضد الحجاب وضد العزل الصارم للنساء المسلمات وكبت إرادتهن وحقوقهن، فقد كتب كبحث يعتمد ليس فقط على المنطق العلمانى الصرف وإنما يستند بقوة كذلك على القرآن وعلى سنة الرسول، ولا شك أن هذا كان إنجازًا ضخمًا فى حينه. ويبدو ابتداء أن نظيرة لم تكن تنوى كتابة كتاب كامل بل محاضرة قصيرة. وهى تقول فى مقدمتها: ما بدأت بفهم معنى الحقوق (و) الحرية . . . حتى بدأت أدرس . . . وضعية النساء (فى الشرق) . . . أحداث الصيف الماضى فى دمشق عندما فرض على النساء المسلمات قمع كبير ولم يسمح لهن بنزع الحجاب . . قد حثنى إلى اللجوء إلى قلمى . . . لأعبر . . . عن الألم الذى شعرته (زين الدين ١٩٢٨، الصفحة غير محددة) . وخلال الكتاب كله تورد زين الدين آراء ضد تحرير النساء وتقدم دفوعًا موزونة المنطق. وكما ذكر أعلاه فإنها أكدت اعتمادها على نصوص القرآن وعلى سنة الرسول معا وعلى المنطق والمحاكمة الفكرية. وقالت بأن هذين أمران متشابكان فالدين والفكر يسندان بعضهما ولا يمكن فصلهما (٥٥).

وحيث إنها كانت منكبة على تدعيم النقاش لرفع الحجاب وسلحت نفسها ببينات أكيدة من المصادر المقدسة، فقد استدعت نظيرة رد فعل رئيسيا بشكل رسائل إليها ومقالات فى الجرائد فى لبنان وفى أماكن أخرى من العالم العربى. كذلك أدى ظهور كتابها إلى رد فعل بين الجالية العربية فى الأمريكيتين. وكان مما يستدعى الاهتمام بشكل خاص ردود الفعل الإيجابية العديدة التى تلقتها من كتاب ومفكرين عرب بارزين. غير أنها استلمت، فى الوقت ذاته، ردودا عدائية لاذعة عديدة. وقد تم تقريعها

بحدة من على منابر الجوامع واتهمت بالردة والبهتان وتعرضت لعدد من محاولات القضاء على حياتها. وقد استمر الضجيج عامًا كاملاً جمعت بعده نظيرة أكثر هذه الردود رساخة ، سواء ما كان منها إيجابيا أو سلبيا، ونشرتها عام ١٩٢٩ فى كتاب جديد عنوانه **الفتاة والشيوخ** بعد أن قدمت لها بنقاش طويل ضمنته تفنيداً آخر لأفكارها.

وفى كتاب وجهته إلى المندوب السامى الفرنسى (٣ نيسان ١٩٢٨) عند ظهور كتابها الأول قالت نظيرة :

أنا امرأة لبنانية شرقية. لقد منحنى والدى فرصة الدراسة وممارسة حرية التفكير. وقد درست بعقل منفتح مدنية المشرق وأحواله الاجتماعية تماما كما درست المدنية الغربية وظواهرها الاجتماعية، كذلك درست بعمق مبادئ ديننا وكل ما يتصل بالمدنيتين ومقاييسهما الاجتماعية، خاصة تلك التى تتعلق بحقوق المرأة وحريتها ومساواتها (مع الرجل). وقد أحزننى كثيراً أن أرى أن متدنيتنا ومبادئ مجتمعنا ترسو على العادات والتقاليد والبدع القديمة التى تتناقض مع روح الكتاب ومع سنة الرسول تمامًا كما أنها تتناقض مع المنطق والعقلانية. (زين الدين ١٩٢٩ ، ١٠٢ – ١٠٣).

"ثم تتكلم عن تحجر عقل الفقهاء المسلمين ومقاومتهم للتطور. وتقول إن هذا التحجر يسانده أمران، أولهما اعتقاد القوى العالمية بأن الجهل والخنوع للتقاليد من قبل الغالبية سيدعم سيطرة هذه القوى، وثانيهما توجيه تهم الردة والكفر ضد كل الذين يحاولون التغيير (١٠٣). وأكدت أن لديها من قوة الروح ما يسمح لها بكشف الحقيقة من خلال البرهان والنقاش لرفع الغشاوة عن عيون أولئك المعصوبة أنظارهم فلا يرونها وتقول: إن لدى إيمانًا عميقًا بكتاب الله (القرآن) ورسوله وقلمى يقوده عقلى الحر والمطلق من القيود . . . منيراً أضواء المعرفة من تلك الأنوار (القدسية) . كذلك فقد كتبت سلسلة من المحاضرات . . . تعالج أمراضنا الاجتماعية" (١٠٤).

وأهم النقاط التى أثارتها نظيرة والتى تقول بأنها مؤيدة من خلال الاستدلال المنطقى والاستشهاد بآيات كتاب الله وسنة الرسول تتضمن التالى :

١ – إن تحجيب المرأة فى الإسلام هو مجرد عادة ضارة ورثت من عبدة الأصنام ولا دليل عليه مطلقًا فى مبادئ الديانة.

٢ - إن حرية النساء وجلوسهن مع الرجال مسموح بهما فى الشريعة (الشرع الإسلامى).

٣ - الرجال ليسوا أكثر كمالاً من النساء فى الملكات الفكرية أو العبادات وليس للرجال حق بالحرية أكثر من النساء.

٤ - يجب أن يشترك الرجال والنساء فى التعلم وعلى المستوى نفسه.

٥ - وفق شريعة الله فإن المرأة إنسان كامل وليس عبداً ناقصاً.

٦ - الحكم فى الشريعة الإسلامية ديمقراطى ويجب أن يتشارك فيه الرجال والنساء خاصة بالنسبة لحق الانتخاب.

١١ - إن الله ورسوله هما نصيرا المرأة فى حين أن بعض فقهاء الدين أعداؤها.

١٣ - إن القرآن هو مشعل التَنَوُّر . . . ولكن المفسرين لم يفقهوا كنهه وارتكبوا أخطاء فى التفكير فحصرونا (نحن النساء) فى زاوية ضيقة وصعبة.

١٦ - لدى المسلم تعليمات بأن يتلقى الحكمة حيثما يجدها. وعليه أخذ كل ما يستطيعه من حكمة الغرب (زين الدين ١٩٢٩ ، ١٠٤ - ١٠٦).

إن نقاش نظيرة مفحم ومقنع. ومن المثير للاهتمام أن تراها، وهى تدافع عن إعجابها بالمدنية الغربية، تكشف عن إيمانها بأن العالم سوف يحتضن مدنية واحدة منسجمة (زين الدين ١٩٢٩، ٥٣) . . . وهى نظرة تناسب زمن العولمة فى أيامنا هذه. وهى تتصور عالماً تتحقق فيه وحدة كونية وتكون العائلة الإنسانية فيه قوية وثيقة الصلات.

كان الشخص الرئيسى بين مهاجميها الشيخ مصطفى الغلايينى، وهو فقيه مسلم شهير اعتمد على حقيقة أنها درست فى مدارس تبشيرية حيث كثيراً ما ينتقص التمكن من اللغة العربية والإسلام، ليزعم أنها ليست المؤلف الأصلى لكتابها. غير أنها ناقشته نقطة فنقطة فى كتابها الثانى. هل تستطيع أن تنكر بأن المسلمين أخذوا بعضاً من ديانتهم من امرأة؟ هذا سؤالها له وهى تذكره بأن جامعى القرآن قد اعتمدوا، فى الأيام الأولى للإسلام، على ما حفظته امرأة وأنهم نسخوا القرآن الكريم نقلا عن صفحات من القرآن كانت امرأة أخرى قيمة عليها (زين الدين ١٩٢٩، ١٠)(١١) .

وقد قوبلت هذه النقاشات بعدد كبير جدا من الردود المؤيدة لعدد من الكتاب العرب فى العالم العربى وفى الأمريكتين بما فيهم أمين الريحانى الشهير. ويدل رد الفعل هذا على التيارات التحررية التى كانت تهب على العالم العربى فى أواخر العشرينيات ويكشف عن استعداد فى المجتمع العربى لتبنى أفكار جديدة عن النساء ومكانتهن فى المجتمع ويبرهن على طاقة الحضارة العربية فى ذلك الوقت لاحتضان خطاب اجتماعى تحررى. إنه لمن المأساوى أن هذه النقاشات فى العشرينيات ما زالت قائمة اليوم وليست مجرد جزء من عهد سابق، وكأنما السنوات التى تداخلت بين أيام نظيرة وأيامنا لم تكن ولا تحقق الظهور الفعلى للمرأة العربية فى كثير من المجالات خروجًا من إسارها التقليدى. وربما أن العرب المعاصرين يتوقعون أن يروا هذا الجدل قد حسم منذ زمن طويل خاصة وأن العالم العربى قد مر فى مرحلة أكثر تحررية خلال الأربعينيات والخمسينيات والسبعينيات. غير أن هذا الجدل قد استؤنف منذ أواسط السبعينيات ويهدد بإلغاء التقدم الذى حققه كثير من النساء والرجال فى الأزمنة الحديثة.

ويبدو أن نظيرة عاشت حياة سادها الهدوء فى الغالب بعد ما سكن الضجيج. وقد تزوجت عام ١٩٣٨ ورزقت ثلاثة من البنين. ومن سعادتها أنها لم تتلق رد الفعل الذكورى الذى تلقته ناشطات نسويات أخريات. لكن كتبها هى التى أصابها الإهمال، وهو ظاهرة ستكرر نفسها بالنسبة لناشطات أخريات. غير أنه من الضرورى الآن أن نستعيد هذه الكتب وما يماثلها من كتب ومقالات من الظلال التى ألقيت فيها. إن الرفض الصامت قد مس عددًا من الكاتبات فى نصرة قضية تحرير المرأة. وإن إعادة تسليط النور على هذه الكتابات له أهمية خاصة الآن إذ تواجه النساء محاولات راهنة اليوم لإعادة تشكيل العالم العربى وفقا لمفاهيم رجعية ستسلب منهن ما اكتسبنه من حقوق وتعطشهن المشروع للتحرر التام[١٢].

درية شفيق

كانت درية شفيق (١٩٠٧-١٩٧٥) إحدى أكثر الناشطات النسويات إثارة للاهتمام في أواسط القرن العشرين. كانت شاعرة وكاتبة مقالات وناشطة في سبيل حقوق الإنسان. وحكايتها هي قصة شجاعة ويأس يمزقان القلب، وتجل مدو وصمت مفروض، وكفاح نبيل وفشل مأساوي. إضافة إلى ذلك، فإن حكايتها هي قصة الشرق الأوسط بعد الحرب العالمية الثانية عندما واجه الوعي النابض بالحرية والثورة، والذي كان قد نما بثبات عبر العقود التي تلت النهضة، انكفاء مأساويا جديداً تمثل في أن الاستعمار المباشر غير العادل واللامبالي أساساً لإنجازات التطور الأصيل لدى العرب قد حل مكانه منذ أواخر الأربعينيات استقلال وطني سمح بقيام نظام عربي فردي ماشى النظام الاستعماري ظلما وكان خانقًا وفي بعض الأحيان وحشيا للغاية.

بدأت درية شفيق نضالها النسوي في مصر في الأربعينيات بعد نيل شهادة الدكتوراه بامتياز من السوربون عام ١٩٤٠ . ولكنها وجدت نفسها بعد سنوات قليلة من ثورة ١٩٥٢ وقد قذف بها إلى عالم من الفوضى المنظمة التي لم تفهمها مطلقا وقد دفعت كل ما لديها ثمنًا لتفاؤلها ولإيمانها في إمكانية تحقق العدالة والنضال في عالم كهذا. إن حياتها وموتها المأساوي هما مثل ملازم للكفاح الشجاع الذي ينتهي طي النسيان، وتذكرة مدوية في الذاكرة القصيرة للعالم العربي بالنسبة لأولئك الذين يتجلى لديهم الإيثار لكنهم يفقدون قوتهم ويلقون غياهب الصمت والوحدة. وقد كتب الصحفي المعروف مصطفى أمين مديحًا بليغًا لدرية شفيق بعد انتحارها.

هذه المرأة التي ملأت العالم بالصوت والتصريحات، هذه المرأة التي وجهت إليها أضواء العالم حيثما ذهبت، هذه المرأة التي كانت نجم المجتمعات المصرية والعربية والأوروبية والأمريكية، نسي الناس اقتحامها لمجلس الشعب مطالبة بحق الانتخاب، ونسوا إضرابها عن الطعام عام ١٩٥٤ من أجل حقوق المرأة، ونسوا أنها فقدت

حريتها ومجلاتها وأموالها وزوجها لأنها طالبت بحقوق الإنسان للشعب المصـــرى. لقد دفعت ثمنًا رهيبًا لنضالها فى الوقت الذى استسلم فيه آخرون. (أورده نلسون ٤٧٢)(١٣). ومع أن أمين عند وفاة درية مجد إنجازاتها المنسية، إلا أن اكتشاف شخصيتها المتعددة الوجوه تطلب شخصا من الخارج فى سيرة حديثة عنها(١٤) ، أما مصر والعالم العربى فقد نسياها.

لا مجال هنا للكلام بالإطالة المناسبة عن عمل درية شفيق كمناضلة نسوية بارزة وكناشطة عنيدة فى سبيل حقوق الإنسان والديمقراطيـــة، وكشخصية دوليـــة أثرت فى عالمين وعدة حضارات برشاقة وسمو، ووطنية تفتخر بإرثها المصرى والعربى والإسلامى ، وكمؤسسة لعدد من الهيئات الاجتماعية والسياسية التى قصد منها تنوير النساء وتجنيدهن لتحرير أنفسهن وبلادهن، وكمحررة كُفأة لمجلتين، المرأة الحديثة (مجلة بالفرنسية la Femme Nouvelle والتى ورثتها عن مؤسسة المرأة الحديثة) وبنت النيل التى أوجدتها بنفسها. وكانت صفحات هاتين المجلتين اللتين كان محورهما بناء الهوية، سواء الثقافية أوالمتعلقة بالجنس، هى المجال الذى عبرت فيه عن آرائها فى الحرية وحقوق النساء والإرث الأدبى والفنى لمصر (نلسون ١٩٩٦، ١٣٥). وقد خاطبت المرأة الحديثة القضايا الثقافية ، وكانت موجهة فى آن واحد إلى النخبة المصرية غربية التأقلم وإلى الجمهور الغربى. وكانت المجلة بهذه الصفة تهدف لأن تكون "مرآة للتطور الحالى (فى مصر)" وكذلك "صدى لمدنية قديمة جدا بدأت ولادتها من جديد" (مذكورة فى نلسون ١٣٤)(١٥) . ومن ناحية أخرى فإن بنت النيل هدفت إلى "إيقاظ النساء المصريات والعربيات من الطبقة الوسطى وتعريفهن بحقوقهن الأساسية ومسئولياتهن" (مذكورة فى نلسون ١٣٥). ويقول مؤرخ سيرتها إن المجلتين تكشفان "كيف أن النواحى الجمالية والفاعلية، تلك الصفات المزدوجة والمتنافسة فى حياتها، قد تم نسجها بشكل حميم وعميق ضمن تجربتها" (١٣٥).

كانت الروابط الثقافية لدرية شفيق بالغرب قوية، ولكنها احتفظت بافتخار بهويتها الإسلامية المصرية والعربية. وتوجه هجومها نحو المؤسسة الحاكمة وضد الغلواء الذكورية لدى الرجال، وضد اللااحترام الموروث لحقوق المرأة وحريتها. ولكنها خلافًا

للناشطات الأخريات فى مجال الكفاح النسوى ومن أجل حقوق الإنسان لم تهاجم مطلقًا المدنية العربية الإسلامية أو الديانة الإسلامية أو التراث العربى كما فعل الكثيرون من المفكرين "الحديثين" قبلها وبعدها، بل إنها عكس ذلك رأت فيها صروحًا عظيمة للكفاح وإبداع الإنسان يجدر أن تستحضر مجددًا أمام انتباه العالم. وكان مفهومها للمدنية يستبق الانفتاح الراهن على العولمة التى تقر بإبداعية كل الشعوب والعروق وبالفائدة التى يمكن أن تستقى من التراث العالمى كله. وأعلنت درية أن المرأة الجديدة هى رسول بين الشرق والغرب منكب على جعل الغرب يستمع إلى صوتها من حيث إنها "ستقيم جسرًا عظيمًا بين الشرق والغرب" (ورد فى نلسون ١٣٥). وكما يبين مؤرخها فإن درية قالت بأن "الشرق والغرب ليسا كيانين محكمى الانغلاق ولكنهما بالعكس من ذلك يتحركان ليكمل واحدهما الآخر" (نلسون ١٣٦)[١٦] . وكما وصفت درية الأمر: "كان هنالك زمن الشرق والغرب فيه عالمان مبهمان ... يتطوران مع الزمن ... على طريقين متوازيين ولكن لا يلتقيان أبدًا. وعبر المسافات والزمن فإن المدنيات المختلفة . . . ستفهم بعضها البعض وتتحد وتكمل بعضها البعض، وهذا العدد من **المرأة الحديثة** يقوم شاهدًا بالأساس على هذه التسوية" (ورد فى نلسون ١٣٦).

فى نهاية عام ١٩٤٧، جاءت وفاة هدى شعراوى الناشطة النسوية الأولى فى مصر ورئيسة اتحاد النساء المصريات لتعطى درية شفيق مجالاً جديدًا سمح لها بملء ثغرة القائدة النسائية، ومحفزًا لها لتولى"ثوب القيادة فى النضال النسوى المصرى من أجل الحصول على حقوق سياسية كاملة" (نلسون ١٩٩٦، ١٤٠). وكان الوضع فى فلسطين بعد قرار الأمم المتحدة بتقسيم البلاد والصراع الذى تبع ذلك سببًا لتولد قناعة درية شفيق بأن الضعف فى الجبهة العربية كما يبرزها العرب للعالم هو "المرأة. إن شعبًا ما لا يستطيع أن يتحرر داخليا أو خارجيا بينما نساؤه مقيدات بالسلاسل" (ورد فى نلسون ١٤٢). وهى تقول إن حركتها النسائية ولدت حقيقة فى ذلك الوقت.

كان تأسيسها لحركة جديدة من أجل التحرير الكامل للمرأة المصرية فى وقت مبكر من عام ١٩٤٨ وأسمتها "اتحاد بنت النيل". ودعت لمؤتمرين صحفيين أحدهما بالفرنسية والآخر بالعربية للإعلان عن تشكيل الاتحاد. وقد افتتحت المؤتمر بالفرنسية بالعبارة الجريئة التالية، "إن الأمر الذى لا يستوى تحرير مصر بدونه هو تحرير المرأة"

(ورد فى نلسون ١٩٩٦، ١٤٧) وبينت أن هذا يعنى تخليص النساء من العبودية للرجال. وعندما سئلت عن نوع العبودية الذى تعنيه أجابت: "أسوأها. تلك التى تعتبر النساء مخلوقات دونية" (ورد فى نلسون ١٤٨). وأصرت بأن الرجال لا يكترثون لحقوق المرأة وأنه يجب أن تدخل النساء المجلس النيابى ليشاركن فى صياغة القوانين وعندما سئلت ما إذا كانت تعتقد بأن الإسلام ضد الحقوق السياسية للنساء أجابت: "إن الإسلام براء من هذه الادعاءات وإن الجوهر الحقيقى للإسلام هو التساوى بين الرجال والنساء" (ورد فى نلسون ١٤٨)(١٧) .

فى عدد كانون أول/ديسمبر ١٩٥١ كتبت درية بحرارة تقول: "لقد افتتح المجلس النيابى دورته قبل أيام قليلة. وقد تجاهل رئيس المجلس حقوق النساء مفترضًا أننا نحن النساء متخلفات عقليا وغير مناسبات للمشاركة فى الحياة العامة. وهذا يوحى بأن عشرة ملايين من المصريين (نصف السكان) لا يستحقون المشاركة فى الحياة المدنية. بئس رجال مصر الذى يعيشون فى بيوت تديرها نساء لا عقول لديهن". (ورد فى نلسون ١٩٩٦، ١٥٣). وقد صممت النساء الثوريات يقسمن على القرآن (وهو أعظم قسم ملزم فى الإسلام) بإبقاء ذلك سرا حتى اليوم المقرر. وفى ذلك الوقت، وأكثر من ألف امرأة يصحبنها، تم اقتحام المجلس النيابى والمطالبة بإصدار وعد بإعطاء النساء حقوقهن. وبعد أن فشلن فى الحصول على مثل هذا الوعد من رئيس المجلس الذى رفض مقابلتهن، اتصلت بزكى عرابى باشا، رئيس مجلس الشيوخ، الذى تعهد بأن يتولى القضية شخصيا. لكن شيئًا لم يتحقق من هذا الحادث الذى يشكل مفصلاً مهما، باستثناء ازدياد الوعى النسوى بالطبع.

لقد جعلت درية شفيق لاحقًا من النضال من أجل حقوق النساء ومن أجل حقوق الإنسان بشكل عام قضية كبرى فى كل أنحاء العالم. وقد أدارت هذا النضال بحيوية شديدة وتعبير واضح عن التصميم. ولكن إذا كان اقتحام المجلس النيابى المصرى حدثًا رئيسيا فى تاريخ نضال المرأة من أجل المساواة، فإن حدثا أكثر دراماتيكية وقع لاحقًا عام ١٩٥٤ .

عام ١٩٥٤، وبعد أسبوعين من انقلاب الفريق محمد نجيب الذى طرد الملك فاروق الأول وأعلن الجمهورية، حصلت درية شفيق على مقابلة مع نجيب وأخبرته أنه لم يحقق

إلا نصف ثورة من حيث أنه ما زال أمامه إنجاز تحرير النساء. وكان نجيب متردداً حيث أوضح أن الوقت ما زال مبكراً فى العهد الجديد لمحاولة أمر قد يحول عدداً كبيراً من الناس عن الثورة. ووافقت درية على ذلك ومنحت الثورة تأييد مجلاتها وهى تنتظر التغيير المستقبلى. وكتبت تقول: "إن مصر قد انتقلت إلى واحدة من أجمل صفحات تاريخها" (ورد فى نلسون ١٩٩٦، ١٨٧)[١٨] . وقامت فى هذه الأثناء بزيارة بريطانيا متابعة صلاتها باتحادات النساء الغربيات.

ولكن الإعلان فى آذار ١٩٥٤ عن لجنة دستورية عتيدة ستستثنى منها النساء دفع درية شفيق إلى التمرد وانبرت إلى العمل فطيرت برقيات إلى جميع أعضاء المجلس وإلى المسئولين المهمين فى الحكومة العسكرية وإلى عميد الأزهر وأعضاء الصحافة ثم شقت طريقها إلى نقابة الصحافيين حيث أعلنت إضرابها عن الطعام حتى الموت" (ورد فى نلسون ١٩٩٦، ١٩٧). وقد انضمت إليها حفنة من النساء فى القاهرة فى حين نظم إضراب مماثل من قبل مجموعة من النساء فى الإسكندرية. وقد دام الإضراب عن الطعام عشرة أيام وأنهى عندما وافق مندوب لنجيب أن يعطى درية شفيق تعهداً خطيا بأن الدستور الجديد سوف يضمن حقوق النساء.

وفى هذا الوقت كانت درية قد غدت شخصية عالمية واكتسبت إعلاما هائلاً. وبعد هذا الحدث المهم جدا انطلقت فى جولة عالمية لتمجيد سمعة مصر ونسائها. وكانت جولتها إلى فرنسا وبريطانيا والولايات المتحدة واليابان وباكستان والهند (حيث جلست إلى نهرو مدة ساعتين) ناجحة جدا واعتبر أنها أعطت انطباعاً رفيع المستوى عن المرأة المصرية والعربية الحديثة.

وأثناء جولتها وضع نجيب تحت الإقامة الجبرية وتولى ناصر السلطة الكاملة. وقد حفز العالم العربى برؤيا عبد الناصر لهذا العالم تحت قيادته وملأت الأجواء عقيدة مفعمة بالحماس، وكانت القومية ومناهضة الاستعمار مذهبى العصر وطغت الموجات الوطنية التى أطلقاها من ضفاف النيل لتشغل العالم العربى كله. وناصر، الذى كان دون منافس أكثر قائد عربى فى الأزمنة الحديثة تمتعاً بجاذبية شخصية ويهيم به الملايين، يدعم حكمه فى الجبهة الداخلة بقبضة حديدية.

وتحدت درية شفيق ناصر، فهى فى غمرة ملاحقتها الملتهبة الأحادية التوجه لهدف عظيم كانت قد وصلت نقطة لا رجوع عنها، وهى نقطة لا يمكن التعرف عليها إلا من قبل المكرسين. غير أنه يبدو لى أنها لم تكن قادرة على الإحاطة بالتغيرات الفعلية الجارية حولها: البغض الذى كان ينمو ضد الغرب الاستعمارى والالتزام المتعصب بعقيدة جديدة والرؤيا الوليدة لانتصار مجيد يثأر للانكسار والذلة السابقين. وكان المصريون، والعالم العربى كله معهم، يريدون أن يغسلوا الانكسار المذل أمام الصهيونية وذكرى حرب أجهضت. وبدا أن التحرر من هذا العبء هو أكثر الأهداف طلبًا فى تلك الفترة المعينة من التاريخ وبدا أن ناصر، وهو يظهر فى الأفق ضخمًا ونشيطًا ويتكلم لغة يفهمها الملايين ويغرمون بها، هو الرجل الوحيد القادر على تحقيق المعجزة المطلوبة. لم تر درية شفيق هذا ولا استوعبت تفاعلات الطبيعة البشرية خاصة فى مجتمع مقموع لم يعرف إلا القليل من الحرية لأربعة قرون على الأقل وتعلم منذ زمن طويل كيف يستدعى الحذر والاحتراس فى مواجهة التهديد السياسى. لم يجد أى من هذا صدى لديها وتصرفت وكأنها سكرى بهدف أسمى كانت تعتقد أنها تستطيع بشجاعتها وتصميمها وبفلسفتها التحررية الإنسانية أن تحققه بمفردها.

وكان عملها العام الأخير إضرابًا آخر عن الطعام اعتصمت لأجله فى السفارة الهندية. وقد انتهى هذا بأن وضعها ناصر رهن الإقامة الجبرية وتخلى عنها أصدقاؤها وزملاؤها المصريون وأوقفت مجلتاها وقلص دخلها. ثم، أخيراً، هجرها زوجها تاركًا إياها لمصيرها. وكان نظمها للشعر وكتابة مذكراتها وابنتاها هى ما أبقاها حية حتى عام ١٩٧٥ عندما سيطر عليها القنوط فرمت نفسها من شقتها لتلقى الموت وأعماق النسيان.

إن مصر والعالم العربى لم ينسيا فقط نضالها الإيجابى من أجل تحرير النساء وتحقيق حقوق الإنسان ، بل إن هذا العالم أصبح غافلاً كذلك عن إنجازها الفنى كشاعرة باللغة الفرنسية. وأثناء بحثى الطويل عن المواهب الشعرية العربية فى القرن العشرين، لم يمر اسمها معى كشاعرة عربية حديثة. وبكل بساطة، فإن ذلك لم يدون للأجيال اللاحقة. غير أن قراءة شعرها الآن تأسر المرء بالتصويرية الرقيقة والشفافية وروح الطيبة التى تشع من خلاله. وقد أحب شعرها بيار سيغرز الناشر الفرنسى

المعروف الذى كان ينتمى للمقاومة والذى كان من بين ما نشره أعمال لمشهورين مثل لويس أراغون وبول إلوار وبيار ريفيردى وبابلو نيرودا وفيديريكو غارسيو لوركا، والذى كان من أصدقائها ونشر لها مرة بعضًا من أعمالها[١٩] . ولقد مدح شعر درية، خاصة فى مرحلته المتأخرة (وهذا يعنى حسب مؤرخ سيرتها كتابيها **مع دانتى إلى الجحيم** و **نراعًا إيزيس** (انظر شفيق ١٩٧٩ أ، ١٩٧٩ ب)، وذلك لما فيه من حيوية وقوة واعتبرها من الشعراء الرئيسيين فى مصر والذين هم "من الأفضل" (ورد فى نلسون ١٩٩٦، ٦١.)[٢٠] . لماذا حجبت الشهرة عن درية شفيق حتى كشاعرة؟ لأنها جمعت المستوى الفكرى مع الجمال، والتأملية مع العملية، والمقام القومى مع المقام الدولى، والنزعة الدافعة للقيادة والكفاح العام مع الجمال الوافر والأناقة؟ هل كان هذا هو ما استفز العدائية لدى الرجال المتعصبين للذكورية كما لدى النساء غير الواثقات من أنفسهن؟ وهل قامت القبضة غير الرحيمة للسلطة كذلك بإخراس الأفواه وكم أى إشارة لحياتها واعتراف بعملها؟

نازك الملائكة

في بداية الخمسينيات عندما كانت فى التاسعة والعشرين من عمرها فقط، كانت نازك الملائكة، وهى تتبوأ المكانة الأولى فى العراق كشاعرة وناقدة وكاتبة واسعة الاطلاع، محاطة بثوب الاحترام والمرجعية. غير أنه إضافة إلى مركزها الأدبى وإنجازها الفنى، فقد قدمت نازك تحليلا ثاقب النظرة لوضع المرأة العربية فى منتصف القرن العشرين، وهو تحليل ما زال الكثير منه ينطبق بالفعل رغم التقدم الرئيسى الذى تم تحقيقه منذ ذلك الوقت.

بدأ إسهام الملائكة بالبحوث النسوية أوائل الخمسينيات عندما كانت قد حصلت على مكانتها الكاملة فى حقول تخصصها الأخرى. وخلال بضع سنوات فقط من تأسيس المجلة الطليعية **الآداب** فى بيروت عام ١٩٥٣ كانت نازك قد غدت عبر صفحاتها الملكة غير المتوجة للشعر والنقد الشعرى، وغدا اسمها أسطورة وشعرها مصدراً دائم الإثارة للإعجاب بتقنيته المبتكرة وسموه الجمالى. لقد كان لديها من الجرأة فى أواخر الأربعينيات أن تبدأ مع بدر شاكر السياب حركة غيرت مسار الشعر العربى إلى الأبد، وأصبح عملهما الطليعى الركن الأساسى لكل تطور لاحق. وبجرأة ما كان لها أن تنجح إلا باقترانها بعبقريتيهما حررا الشعر العربى من قالب القافية الواحدة ومن شكل الشطرين، وهو قالب كان عمره عدة قرون. وانضم إلى الحركة عدد من الشعراء الموهوبين وقد كانت الشجاعة الملهمة والثقة التى تمتع بها هذا الجيل المعروف الآن باسم "الجيل الرائد" وبحثهم الذى لا يكل وروحيتهم التجريبية وتحديهم للمنافقة الزائفة هى ما ولدت هذه التغيرات الدراماتيكية فى الشعر العربى.

كانت نازك، أكثر من السياب، محلا للهجوم من قبل مئات من محبى الشعر فى العراق. وربما كان ذلك أولا لأنها هى التى وضعت ونشرت عن هذه التجربة بما يملكه الشباب من ثقة وحيوية ولكن ثانيا لأنها امرأة تجرأت أن تقرب الصرح المقدس للشعر

العربى الذى كان زمنًا طويلاً حصراً فى الغالب على الرجال وأن تدخل إليه ما اعتبر آنذاك فوضى خطيرة.

وقد وصفت نازك لاحقًا الأشهر المزعجة التى تلت ظهور مجموعتها **شظايا ورماد** عام ١٩٤٩ والتى نشرت فيها بالشعر الحر التجريبى إحدى عشرة قصيدة من أصل اثنتين وثلاثين، مع مقدمة بسطت فيها تقنية الشعر الحر، معلنة ما كانت تعتبره آنذاك مزاياه الفنية التحريرية. وقد تحدثت عن الهاتف الذى لم يتوقف عن الرنين وعن الإساءات واللغة الجلفة. وإنه لشهادة لشجاعتها وقوة تحملها أنها استمرت بشعرها التجريبى وشروحاتها النقدية وكتبت حول الشعر مقالات طويلة أظهرت براعتها وسعة اطلاعها.

كانت هنالك شاعرات وكاتبات قبلها ولكن أيا منهن لم تصل إلى مرتبتها التى كان لجهدها فى تحويل الفنى الشعرى لدى العرب بعد إضافى. وكانت فدوى طوقان (المولودة عام ١٩١٧) تكتب آنذاك أشعار الحب والغضب وفق أسلوب يتناسب مع ما كان متوقعًا من امرأة شاعرة فى ذلك الوقت وكانت، لذلك السبب، مقبولة لدى الرجال. والإنجاز الأصيل لفدوى (وهو فى حدود معرفتى أمر لم يلحظه أى ناقد) كان يكمن فى التغيير المحسوس الذى أدخلته على نبرة الشعر العربى والصوت الحميم الأنثوى بالمطلق الذى خاطبت به عالمها الشخصى[٢١] ، والصدق العاطفى الكامل الذى استطاعت أن تدخله إلى الشعر، وبالمرونة البارعة المنعشة التى كانت بواسطتها تشق بهدوء تقليداً جديداً للشعر النسوى. وقد تجاوزت هذه المزايا العتبة إلى نوع جديد من الخطاب الشعرى النسوى، مسهلة بذلك تغيير الزخم للنبرة والنظرة اللتين يهيمن عليهما الرجال. وكان هذا حتمًا إنجازًا تجاوز مقدرة الشاعرات الحديثات اللواتى جئن قبل ذلك مثل عائشة التيمورية (١٨٤٠-١٩٠٢) التى كتبت شعراً حماسيا أكثر التصاقًا بالتقليد الموروث.

بدأ اسما الملائكة وطوقان يُتداولان معا فى أواسط الخمسينيات ولكن فى الحقيقة لم تكن هنالك أى صلة بينهما. كان شعر نازك الملائكة المركب المبانى بأصالة موضوعاته وبنبرته الأنثوية، رغم قوتها، وبسعة اطلاعها وحسها النقدى وحجتها المقنعة وموقفها كبير الشجاعة أوائل الخمسينيات نيابة عن حقوق النساء وكرامتهن (كما هو مشروح أدناه)،

كان كل ذلك غريبًا تمامًا عن الانعزالية السلبية لطوقان فى ذلك الوقت وعن شعرها العاطفى بانشغالاته الانكفائية وتركيبه الأبسط قبل أن تبدأ كتابة شعرها الأكثر تأثيراً عن المقاومة. وكانت قيادية نازك الجريئة فى حقل التقنية الشعرية وجديتها وثقة النفس الأصيلة لديها قد جعلتها مختلفة تمامًا عن بقية الكاتبات اللواتى كن يشعرن بالحاجة للاعتماد على رأى الرجال. وكان صعودها إلى مركز محورى لقيادة الشعر والنقد الشعرى خلال الخمسينيات غير متوقع على الإطلاق وغير مضاهًى البتة فى ذلك الوقت. كانت أحجية لكل الشعراء والنقاد الذين لم يتمكنوا من فهم هذا الصعود المفاجئ لمهارة أنثوية إلى مركز لم يسبق للنساء الوصول إليه من قبل على الإطلاق فى تاريخ الأدب العربى.

وبالرغم من ذلك فإن أحداً لم يتصور العاصفة التى هبت عندما ظهر كتابها النقدى **قضايا الشعر المعاصر** عام ١٩٦٢ . وقد أعطت إعادة تقييمها بحرص هنا لحركة الشعر الحر، متضمنة بعض الآراء المتضاربة، الفرصة لبعض الناقدين الذكور ليوجهوا هجومًا مركزًا[٢٢] . وكانت قد لاحظت التجارب العديدة الناشطة فى الشعر الحر وأن المغامرة كلها قد خرجت عن السيطرة. ورغبة أصيلة منها بأن توقف ما بدا لها أنه إباحة فوضوية، وضعت قواعد صارمة للشعر الحر الذى كان بالأصل بؤرة البحث عن الحرية الفنية. ولكن، باعتبارها شخصيا ذات تقنية متفوقة، كان حريا بها أن تعى أنه بالنسبة للفن لا يسود إلا ما هو قابل للحياة فنيا وأن كل هذه الأمثلة الفاشلة سوف ترمى فى عالم النسيان.

وفى حدود علمى فإن الملائكة لم تنتسب قط إلى أى حركة للتحرير النسوى، غير أن مخاطبتها لموضوع وضع النساء فى المجتمع قد يكون أكثر ما قيل عن حقوق النساء بلاغة حتى الآن من حيث أنها قدمت مناقشتها بوضوح وشجاعة ومنطق غير قابل للتحدى. ولما لم تكن واحدة من اللواتى يدافعن عن القضايا الرائجة، فإن نازك تبنت موقفها هذا قبل أن يصبح شائعًا واستكشفت جوانب القضية فى محاضرتين رئيسيتين عامى ١٩٥٣ و ١٩٥٤ .

كان عنوان المحاضرة الأولى التى قدمتها فى اتحاد النساء فى بغداد عام ١٩٥٣ "المرأة (العربية) بين السلبية وقوة الشخصية". وتلاحظ نازك فى هذه المحاضرة

أن تاريخ النساء كان واحداً من "أكثر الفصول ظلمة" في "تاريخ العبودية" لأن النساء واجهن "حرماناً كاملاً من كل حق في الحياة"، وخسرن تدريجيا كل ما كن يمتلكنه، وحتى "القيمة الإنسانية" (الملائكة ١٩٧٤، ٣٢). وأسهبت تقول إن ذلك يشاهد في أمور مختلفة نعتبرها طبيعية كالفرق في القيمة بين الأقارب من جهة الأم والأقارب من جهة الأب، فالمجتمع يميل إلى اعتبار العم أكثر أهمية من الخال وفي هذا إشارة واضحة إلى أن الأب أكثر أهمية من الأم. وأمر آخر هو أن المرأة المتزوجة تحتل مركزاً أعلى من العانس وتتمتع بمزايا أكثر من ضمنها احترام الناس. وكحصيلة لذلك فإن المجتمع لا يرى أن قيمة المرأة تكمن في "شخصيتها وثقافتها وتصرفها" بل بالأحرى "كهدية من زوجها" (٣٢). وبالتالي فإن النساء يسعين للزواج على أنه هدفهن الرئيسي في الحياة. وتقول نازك إن المرأة لم تساعد نفسها فهي مثلاً قد طورت القدرة على التمويه النفساني عندما تحاول إقناع نفسها بأن ما تفعله بناء على طلب والدها أو أخيها كلبس الحجاب مثلاً هو حقا ما تريده هي نفسها. وهي في نفس الوقت ترى أن لدى الرجل المعاصر موقفًا تآمريا من موضوع حرية المرأة، والعقبات التي يضعها في طريقها تنبع من شعوره بأن حريتها تستلب حريته هو، وعندما لا يعارض تحريرها يتخذ في كثير من الأحيان موقفًا سلبيا. وينتج عن هذا مفهومان مختلفان للحرية أحدهما للرجال والآخر للنساء. وهي إذ تبين أن إخضاع النساء ينجم عن إخضاع مساو للرجال، تحتج على الاعتقاد أن بإمكان الرجال والنساء أن يعيشوا معا "في حين أن أحدهما يملك حرية كاملة بينما الآخر يوحي بأنه يعيش خضوعًا كاملاً". وهي تحتج على الاعتقاد بأن إخضاع النساء لابد أن ينتج عنه "إخضاع مساو للرجال" إذ من غير المنطقي أن يتمكن الاثنان من العيش معا أحدهما بحرية والآخر في حالة خضوع (الملائكة ١٩٧٤، ٣٢-٣٦).

تثير نازك نقطة مُثيرة للاهتمام الشديد عندما تقول بأن النساء قد أنهكن بالتزامات معنوية لا يحملها الرجال. وهذا يعني من الناحية العملية أن هنالك مقياسين للأخلاقيات، أحدهما أنثوي والآخر ذكوري. والكرم هو بين الصفات المعنوية التي تنطوي على مقياس مزدوج فهو يشرف الرجل ويرتقي بمكانته ولكنه يغدو مجلبة للوم لدى النساء (الملائكة ١٩٧٤-٣٦). وفي الحضارة العربية يحمد في المرأة أن تكون

مقترة لأن الرجال يعتبرون المال ملكهم الخاص ولا يحق للمرأة التصرف به. ونطاق معنوى آخر يشوبه الغموض هو الحداد إذ يفترض فى النساء أن يلزمن البيت ويلبسن السواد مدة طويلة نابذات كل سعى لأى تسلية فى حين أن بإمكان الرجال أن يخرجوا فوراً بعد الحدث ويسعوا لتغيير الجو (٣٧-٣٨). ولكن أكبر حرمان تواجهه المرأة حسب قول نازك هو موضوع الاختيار الإرادى وتقدم لهذا الأمر نقاشاً باهراً :

إن القانون الأخلاقى كما يطبق على النساء يخسر الشرط الأساسى لكل قانون أخلاقى ولما يجعلنا نحكم ما إذا كان شخص ما حسناً أو سيئاً إذ لا معنى لأى قانون أخلاقى لا يمنح الفرد الحرية الكاملة لخرقه، وهذا بسبب أن كل قانون يكتسب قوته من افتراض أن للناس حرية اتباعه أو نبذه. إن الخلق ينجم عن هذه الحرية وحدها وإن هذا هو ما يجعلنا نعتبر الخلق جديراً بالثناء أو بالإدانة. (الملائكة ١٩٧٤ ، ٤٠١). ثم تمضى لتحدد أن الأخلاقية المفروضة ليست فضيلة. إن الحكم على النساء يتم بمعزل عن الكوابح التى تحدهن، غير أنه كيف يمكن أن يكون هنالك خلق دون حرية كاملة للتصرف؟ وبالنسبة لنازك فإن الحرية هى التى توجد الخلق الذى يوجد الشخصية بدوره. والشخصية هى ما يمنح "قوة التفكير" (الملائكة ١٩٧٤ ، ٤٠).

وفى محاضرتها الثانية بعنوان "التشرذم فى المجتمع العربى" تناقش نازك رزايا المجتمع العربى المعاصر بشكل عام ثم تنتقل للحديث عن وضع النساء فى مجتمع منقسم إلى فئتين، الرجال والنساء (الملائكة ١٩٧٤، ١١-٣٠). هذا التشرذم فى المجتمع العربى هو، بالنسبة لها، المرض الأساسى الذى يطلق عوارض سلبية أخرى عديدة. وهى محقة فى بغضها الكلام عن "النساء" كقضية ضمن قضايا أخرى سياسية واجتماعية وأدبية، وكأنما القضايا كلها ملك للرجال وحدهم. وكذلك تلحظ أن للمجلات ومحطات الإذاعة زوايا خاصة للنساء وهى عادة تافهة ومحدودة الأفق بتناولها لمواضيع محدودة مثل الموضة والضيافة والأمور المنزلية وأمور أخرى سطحية (٢٣).

وتمضى نازك لتقول إن هذا التشرذم يؤدى إلى تقسيم للعمل بين الرجل والمرأة مبنى على الجنس وليس على الميول الطبيعية للشخص أو على مهاراته. وما دامت المرأة امرأة فإن عليها أن تحصر نشاطها بالعمل المنزلى بغض النظر عن مواهبها وميولها. وتقسيم كهذا للعمل أدى إلى مشاكل عاطفية واجتماعية عميقة انعكس على شخصية

وسلوكية النساء. وهى تؤكد أن العمل المنزلى لا يشغل أكثر من جزء من الطاقة الذهنية والنفسانية للنساء. وهذا لا يشكل وحسب إهداراً مباشراً غير مجاز وغير مبرر، ولكنه خطر كذلك بالنسبة للتكوين العام للمرأة بسبب من المفارقات المفروضة على قابلياتها الوظيفية (الملائكة ١٩٧٤، ٢٦).

تقول نازك إن عدة نتائج قد تأتت عن هذا أولها أن الملكات الذهنية للنساء أصبحت راكدة، وهذا الخمول الذهنى سيبعد التطور الصحى للقوة العاطفية للمرأة إذ إن العاطفة لا يمكن أن تعزل عن النشاط الذهنى لأن العقل يوجهها كما يوجه الجسم كله. وهكذا فإن امرأة دونما "عقل تام" تعانى ليس الإفلاس الفكرى وحسب ولكن الإفلاس العاطفى كذلك. ومن حيث إن حياة المرأة مقتصرة على "تجربة العاطفة الخام" بسبب من الظروف المفروضة عليها، فحتى "أمومتها تصبح قاصرة" لأن عواطفها تصبح عقبة لأبنائها تحجب عنهم استقلالهم العاطفى . . . بدل أن يكون حبها مصدر توجيه رقيق وإرشاد خلاق (الملائكة ١٩٧٤، ٢٤-٢٥). وهذا النقص فى التربية النفسانية للنساء يمكن استشعاره فى صفات أخلاقية يعتقد البعض أنها لازمة للنساء ولكنها نتيجة تربية نفسانية غير مكتملة. والأمثلة هى الحسد والغرور والعناد والتردد والخوف والشك وهى صفات تعتقد نازك أنها توصيف للنساء فى العالم العربى (٢٥) .

نتيجة أخرى لتقسيم العمل بين الجنسين هو أن المرأة قد خسرت ثقتها بملكتها الفكرية نتيجة العمل المستمر بيديها (الملائكة ٤٧٩١، ٦٢) . وتقول نازك إن هذا العمل يحد المرأة وقد أدى بالتدريج إلى خفض قيمتها فى أعين الرجال. وبالفعل، تلحظ نازك، فإن "التقسيم الحالى للعمل ينشأ عنه أزمة اجتماعية دائمة" (٢٧) .

وفى محاضرة ثالثة بعنوان "ثغرات اجتماعية فى حياة المرأة العربية" تستمر نازك فى نقدها لموقف المرأة العربية من نفسها ومن الحياة :

إن الشخصيات النسائية فى الليالى العربية تركت نموذجا سيئا للمرأة العربية، وهو نموذج فتاة الرق التى تعيش بغرائزها وتشعر أن عليها أن تكون جميلة وأن توفر للرجل ملهاة عابرة وسطحية. وهذا هو النموذج الذى ما زال يسيطر على حياتها ... ولم يتغير إطلاقًا بسبب حقيقة انطلاقها إلى الحياة العامة. وكل ما تغير هو كلامها

فنراها تتكلم عن الدور الاجتماعى الرئيس الذى سوف تلعبه وعن ولوجها مختلف حقول العمل وعن تحررها من عبودية العصور المظلمة. غير أن العمق الحقيقى لحياتها يكذب هذا ويلغى مفعوله. . . إنها تعيش كدمية مثلها الأعلى أناقة مبالغ فيها (الملائكة ١٩٧٤، ٤٨).

لابد أن نتذكر الآن وقد شملت الحركة النسوية العالم، بما فى ذلك العالم العربى، أن نازك كانت تتكلم فى أوائل الخمسينيات ولم يقم أى شخص فى العالم العربى قط بمناقشة الموضوع بمهارة أكبر.

ويتضح من هذه النقاشات فى أوائل الخمسينيات أن نازك كانت تفكر بشكل رئيسى كشخص علمانى. وقد أخبرتنى بنفسها فى الثمانينيات عندما كنت أراها خلال زياراتى إلى الكويت أنها لم تكن مؤمنة فى بداية امتهانها ولكنها لاحقًا رأت النور. وفى كل الأحوال، فإن إيمانًا جديدًا بدأ يظهر أولاً فى شعرها ثم فى لباسها فى أواخر الستينيات. هل كان هذا التعلق الدينى الحميم الذى نراه فى بعض أشعارها احتماء جزئيا من الصدمة والألم اللذين عانتهما عندما هوجم كتابها النقدى بحقد كبير من قبل الناقدين أوائل الستينيات؟ إن هؤلاء الناقدين الذكور الذين وجدوا أنهم يخالفون آراءها فى الشعر هاجموها كما لا يمكن أن يهاجموا زميلاً رجلاً، خاصة إذا كان صاحب تاريخ مثل هذا فى القيادة الطليعية الناجحة. لقد انبروا ضدها بضغينة ناسين الدور غير المسبوق الذى لعبته والأصالة والحساسية والتألق لمعظم نقدها، وناسين كذلك صفة عظيمة وملازمة لعملها ستكون دائمًا شاهداً على أمانتها الفكرية وهى أنها هى التى صاغت آراءها الخاصة، ربما جزئيا بسبب قراءاتها المستفيضة فى الثقافتين العربية والإنجليزية ولكن، بشكل رئيسى، نتيجة إبداعاتها وتألقها.

أصيب مركز نازك بانتكاس بعد هذا الهجوم خاصة مع نمو روح المحافظة لديها. ومن المريع أن نرى كيف أن العالم الطليعى الذى كانت قبل أقل من عقد من الزمن قائدة ومرشدة له قد أصبح مستعدا بعد ذلك لتجاهل عملها، ومن المريع أن نرى مقدار قصر نظر ومحدودية النقد العربى. وإنه لمن غير القابل للتصديق، على سبيل المثال، أن نرى تلك الأشعار التى كانت تنشر تباعًا فى الآداب قد تم تجاهلها الآن لأنها لم تعد ضمن الأسلوب الذى سيطر الآن على الشعر فى العالم العربى، بغض النظر عن

كونه أفضل أو أسوأ، في حين أنها أشعار كان ظهورها دائمًا مصدر إعجاب وانشداه سار لما تولده من سرور جمالى عارم ونشوة شعرية حقيقية لدى معاصريها (بما فيهم أنا شخصيا). كيف يمكن للفن الأصيل أن يخسر قيمته على الإطلاق؟ وكيف يمكن للخلق الفنى أن يتراجع ويخسر مكانته لصالح نتاج حالى لا تاريخ له ولا سوابق؟ وكيف يمكن لناقد يحترم نفسه أن يتجاهل تجربة كانت يومًا تجربة شعرية متفوقة لمجرد أن تجارب جديدة قد ظهرت؟ إن عصرنا قد شهد كثيرًا من الشعراء الأقل قيمة يحيون لأنهم نظموا الشعر السياسى وصدرت لهم بيانات جماعية. وفى هذا الزمن للحركة النسوية، عندما دخل الرجال والنساء معركة الحقوق النسوية، بعضهم بدافع أن تبنى ما هو شائع من القضايا هو عملية مربحة، كيف يمكن أن تنسى كتاباتها أوائل الخمسينيات دفاعًا عن الحقوق التامة للمرأة وعن استقلاليتها فى حين أنها يجب أن تعطى إلى كل طالب فى العالم العربى ليدرسها ويتبناها؟

ولست أقول إنها نسيت فقد حرر عنها وعن حياتهاعدد كبير من الكتب. ولكن إنتاجها الفعلى الخلاق لم يتم تحليله بكل كمالياته الفنية، وهذا نفسه يقال عن الدور الحاسم الذى لعبته فى تاريخ الشعر العربى، وهو شعر كان راسخ الجذور إلى درجة أن أية محاولة جذرية لتغيير مجراه كانت تعتبر بشكل آلى تعديًا ضخمًا على صرح يكاد أن يكون مقدسًا. وبالمفارقة مع هذا كان يمنح التكريم والتشريف لشعراء وناقدين لم يكونوا أندادًا لها سواء فى حقل الإبداع أو فى مجال الأفكار. وكانت أعمالهم تناقش فى الندوات الشعرية فى المؤتمرات فى العالم العربى وخارجه، وفى الكتب والمجلات، لأسباب هى عادة خارج إطار الفن أو المعرفة ، السياسة أو الصداقة أو العقيدة أو الطائفية أو الإقليمية أو المصلحة الشخصية ، وكان الكثيرون منهم يمنحون جوائز ومكافآت فى حين أن أيا من هذا لم يقدم للمرأة التى وضعت أساس الاستقلالية والتكامل لتسير على هديه النساء العربيات الأخريات، مستخدمة فى ذلك كبرياء وذكاء شخصيتها الناضجة والتى صممت، بشجاعة غير مسبوقة وبرؤيا لا منافس لها، ثورة شعرية غيرت الشعر العربى فى زمنها وفى كل الأزمنة المقبلة.

* * *

حـاولت فى النقـاش السـابق أن أتفـحص الخلفـية التى شكلت الجـيل الحـالى من الروائيات العربيات. ومع أنهن لسن وريثات تقليد راسخ للأدب الروائى النسوى، إلا أن هذا الجيل ليس بدون جذور ولا تفتقر هذه الكاتبات إلى خلفية نسوية قوية من الكتابات فى الأزمنة الحديثة لتمهيد الطريق إلى وعى جديد لإمكاناتهن وقوتهن، فالجزء الأول من القرن العشرين غنى بكاتبات شكلت أعمالهن أساسًا قويا للموقف الواثق المستقـل ذاتيا الذى حكم إنتاج الجيـل الجديـد من الروائيات. إن جرأة هذا السلف والثقة التى فرضـها قد ساعدتا الجيل الحالى، وعلى الأرجح بشكل غير وا ع، على تجاوز الحواجز الكثيرة التى تجابه النساء الناهضات فجأة من أسارهن التقليدى ليدخلن حقل الكفاح الخلاق حيث السيطرة للتنافس، وللعصبية الذكورية، وللموروث من عدم احترام إنتاج النسـاء. وقد حـررت الكاتبـات الحديثـات أنفسـهن من حـاجـة المؤلفـات القـديمة فى المجتمعات التقليدية إلى الاعتمـاد على آراء الرجال وتقبلهم. إنهن يشكلن جيلاً جديداً من المؤلفات، مستقلا وغير مقيد، مهدت الطريق له بشجاعة من سبقنه من الكاتبات الأوائل.

لقد دوت أصـداء أصـوات النسـاء دون كلل خـلال القـرن العـشـرين كله طارحة الحجج لحاجة النسـاء إلى الحرية والمساواة، بالنقاش والجدل والتحدى والمناوأة وإثارة التسـاؤلات والمطالبة بإجابات، مؤكدات على شخـصـية النسـاء وكرامتـهـا وفاضـحة الإستراتيجيات العالمية القديمة للحد من حريتهن وحقوقهن . إن هذا الجيل الجديد من الكاتبات كان سيلقى تجربة جد مختلفة بدون تلك الناشطات النسويات اللواتى تمتعن بالكبـرياء والثقة والذكاء الرفيع وكـان التاريخ الأدبى للنسـاء العربيات سيـأخذ فى اعتقادى مجرى تام الاختلاف.

إيضاحات

١ - دعيت لأفتتح المعرض الأول لكتاب المرأة العربية فى القاهرة فى ١٦ تشرين الثانى/نوفمبر ١٩٩٥ وسرنى أن أفاجأ بالعدد الهائل للكتب حول مواضيع ونظم مختلفة تم نشرها من قبل نساء عربيات من كل أنحاء العالم العربى بما فى ذلك منطقة الخليج.

٢ - كتاب ديوان هو عن مجموعة من الأشعار فى مواضيع مختلفة فى حين أن ديوان الحماسة هو عن مجموعة أشعار هى كذلك فى مواضيع مختلفة ولكنها بشكل خاص أشعار عن الفروسية.

٣ - من الأساسى أن نقرر هنا أن الشعر، بصفته أكثر الفنون الأدبية خصوصية، كان الوسيلة الرئيسية المتاحة أمام النساء للتعبير الأدبى فى تلك الأيام الخوالى. وكافة الصنوف الأخرى، وكلها شفهية فى ذلك الوقت، كانت تتطلب إطاراً اجتماعيا وعاما لم يكن عادة متاحًا للنساء. وخلافًا لما يعتقد بشكل عام، لم تكن هنالك ندرة فى الحكايات الخيالية الشفهية حتى فى ما قبل الإسلام، أى قبل القرن السابع الميلادى. غير أن هذه الحكايات قد أوجدت على النهج البطولى، شأنها فى هذا شأن شعر الفروسية، ومحورها العمل البطولى والمآثر الحربية مع مداخلات متنوعة ذات خلفية ميتافيزيقية وخيالية. إضافة إلى هذا، فإن هذه نشرت بشكل أساسى من قبل الرجال : جامعى دواوين الشعر والرواة والمرفهين. ولا بد أنه كانت هنالك نساء عديدات يروين القصص لأطفالهن ولبعضهن البعض، ولكن هذه القصص لم يعرف أنها دونت، ربما لأنها لم تجعل العمل البطولى منطلقها الأساسى ولم تخاطب جمهوراً واسعًا من المستمعين خارج إطار الدائرة المباشرة للنساء من عائلة وجيران.

٤ - انظر مقدمتى لكتابى **مجموعة روايات عربية** الذى ستنشره قريبا مطبعة جامعة كولومبيا.

٥ – لقد ترعرت وأنا، كالآخرين كلهم، أفكر بمي زيادة على أنها "مي" وهكذا سأسميها في هذا البحث، مستنكفة عن استعمال اللقب الرسمي، "زيادة" . كذلك فإنني سأشير كثيراً إلى الكاتبات الأخريات بأسمائهن الأولى كما تدعين بالعربية.

٦ – إن الكثيرين من المشاركين في المعركة الراهنة من أجل حرية النساء وحقوقهن قد حاولوا إيجاد مثالب في الإسلام نفسه ، ولكن سابقة سكينة تعلمنا عن الإسلام وعن اعتباره للنساء وثقته بهن وبشخصياتهن أكثر جدا مما يستطيع كشفه لنا فقهاء القرن الثالث المتعصبون الذين وضعوا القوانين" الدينية" التي كبتت حرية النساء.

٧ – اتهمها ابن عمها بالجنون لكي يستولي على ميراثها ورغم محاولة الكثيرين من الناس أن يحرروها من قبضته فقد أدخلها مصحة عقلية حيث توفيت.

٨ – قدمت محاضرة **المرأة والتقدم** في ٢٣ نيسان/أبريل، ١٩١٤ في نادي المشرق في القاهرة أمام جمهور كبير من أعضاء النادي الذين اصطحبتهم زوجاتهم وبناتهم.

٩ – انظر كذلك كتاب أمين **المرأة الجديدة** (١٩٠٠).

١٠ – عندما تحدث عن النساء في الأدب العربي الحديث أمام مؤتمر الأدب العربي الحديث في روما في تشرين أول/أكتوبر ١٩٦١، جعل عبد الرحمن من اندفاع ليلى بعلبكي الثوري في الأدب الروائي من أجل تحرير النساء قاعدة مهاجمته لها فلقي ردوداً صاخبة من مؤتمرين حاضرين من أمثال المؤلف المسرحي الجزائري الشهير كاتب ياسين. انظر محاضرتها **الأدب العربي المعاصر**، تحرير توفيق صايغ (١٩٦٢).

١١ – إشارة هنا إلى عائشة، زوجة الرسول. وفي حديث للرسول: "خذوا نصف دينكم عن هذه الحميراء". انظر كذلك زين الدين ١٩٢٨، ٦٣ . ومن المعروف كذلك أن زوجة الرسول، حفصة، ابنة الخليفة الراشد الثاني عمر، كانت مؤتمنة من قبل أبيها على أول مخطوطات القرآن والتي جمعها لاحقًا الخليفة الراشد الثالث عثمان. ومن المؤكد أن زوجات الرسول كن مصدراً رئيسيا لأحاديثه وأقواله وقد أخذ المسلمون كثيراً منها من أفواههن. انظر رضا ١٩٣٢ كمرجع مفرد وانظر ص ٥٢ للاطلاع على مدى

معرفة عائشة لهذه الأحاديث وعلمها بها وص ٦٢ عن أم سلامة وجويرية وص ٦٤ عن أم حبيبة وميمونة.

١٢ - لقد أفدت من مرجعين إضافيين، الأول هو سيرة قصيرة نشرتها ناديا نويهض عن نظيرة زين الدين "نظيرة زين الدين، المرأة الأكثر غموضًا"، في **مجلة الضحى** (ايار/مايو ١٩٩٨) في بيروت، وتكرمت الكاتبة بإرسالها إلي، والثاني تقييم غير منشور وضعه نوري جراح وهو صحافي مناصر للمرأة ومحرر للمجلة الطليعية الكاتبة (لندن) المخصصة للقضايا النسائية. إنني أشكر المؤلفين كثيرًا.

١٣ - يظهر ثناء أمين في كلامه بالعربية عن شفيق "القائدة الجميلة" في **مسائل شخصية** (القاهرة ١٩٤٤) ص ٦٨ .

١٤ - سينثيا نلسون أستاذة علم الإنسان في الجامعة الأمريكية في القاهرة، ومحبة للشعر وباحثة ذات حساسية وبصيرة، خصصت سنوات من العمل لتقصي سيرة درية شفيق والكتابة عنها.

١٥ - إن هذا النص هو من مقدمة **المرأة الحديثة** (كانون أول/ديسمبر ١٩٤٧). وكل النصوص اللاحقة من نلسون هي من هذه المقدمة.

١٦ - كل النصوص اللاحقة من نلسون هي من "وثاق بين المدنيات" في "**المرأة الحديثة**" (كانون أول / ديسمبر ١٩٤٩).

١٧ - انظر كذلك نلسون ١٩٩٦ ، ١٥٣ لمزيد من الأفكار عن الإسلام والمرأة.

١٨ - نقلا عن عدد خاص من **المرأة الحديثة** نشر تحت عنوان "نهضة مصر" .

١٩ - كان بيار سيغرز شخصية جد محترمة في فرنسا وعند وفاته عام ١٩٨٧ قيل فيه مدح براق: "لقد خسر الشعر أكثر محبيه حماسة وأنشطهم دفاعًا عنه" (ورد في نلسون ١٩٩٦، ١٥٩).

٢٠ - انظر كذلك نلسون ١٩٩٦، ١٥٩ ، ١٦١. وفي الحقيقة أن اكتشاف سينثيا نلسون عام ١٩٨٣ لشعر شفيق هو ما أدى إلى كتابة هذه السيرة الرقيقة. انظر كذلك مقدمة نلسون ، xiii .

٢١ – هذه النبرة هي في مفارقة مع تلك للشعر العربي المنظوم من قبل الرجال والذي تبنى، كما ذكر أعلاه، نبرة صاخبة ورجولية من خلال انشغاله بالفروسية وأعمال الحرب. ويصح هذا بشكل خاص عن الشعر السياسي الذي يشكل جزءًا كبيرًا من النتاج الشعري المعاصر. وقد تجسمت هذه النبرة بسبب مشاركة الشعراء بالمهرجانات الشعرية الدورية في العالم العربي حيث ينظم الشعراء للإلقاء أمام جماهير غفيرة.

٢٢- انظر جيوسي ٦٠٧ والهامش ٥ في ٨٠٤ .

القسم الأول

الجنس والمجتمع

نوال السعداوى

نوال السعداوى ناشطة نسوية ومؤلفة. ولدت فى قرية مصرية صغيرة عام ١٩٣١ فى عائلة من الطبقة الوسطى ودرست الطب. وقد أصبحت معروفة جداً فى السبعينيات بكتبها التى تهاجم وتكشف فيها الاضطهاد الجنسى والنفسانى والحضارى للنساء العربيات. وهى كاتبة غزيرة الإنتاج للقصص القصيرة والروايات وحكايات الرحلات كما أنها كتبت سيرتها الذاتية، وقد ترجمت كتبها إلى عدة لغات. ومن بين أعمالها التى ترجمت إلى الإنجليزية **الوجه العارى للمرأة العربية** (١٩٧٧، والترجمة الإنجليزية فى الولايات المتحدة ١٩٨٢)، **امرأة عند نقطة الصفر** (١٩٧٩ ترجم عام ١٩٨٣)، **الإله يموت على ضفاف النيل** (١٩٧٤، الترجمة الإنجليزية ١٩٨٥)، **مذكراتى فى سجن النساء** (١٩٨٤، ترجم عام ١٩٨٦)، **سقوط الإمام** (١٩٨٧، ترجم عام ١٩٨٨)، **ومذكرات امرأة طبيبة** (١٩٥٨ ترجم عام ١٩٨٨). وقد سجنت السعداوى مع آخرين من أصحاب الفكر المصريين من قبل السادات عام ١٩٨١ لمعارضتها لسياساته ووجه لها تهديد عام ١٩٩٠ من جماعات إسلامية أصولية مما دعاها إلى مغادرة مصر إلى الولايات المتحدة. وقد درست فى جامعة واشنطن وفى جامعة ديوك وتعيش حاليا فى مصر مع زوجها د. شريف حتاتة، وهو مترجم مؤلفاتها إلى الإنجليزية، ولها ولدان، منى السعداوى وهى كاتبة وعاطف حتاتة وهو مخرج سينمائى.

نوال السعداوى فى إطار : النشاط النسوى العربى
فى عالم يتجاوز القوميات

آمال عميرة

إن تقبل أعمال كاتب ما، كما تقر نوال السعداوى، ليس عملاً حياديا أو اعتباطيا. وهى تقول: " إنه ليس مسألة تقرير من هو جيد ومن هو ردىء. إنه مسألة من لديه القوة . . . من لديه القوة ويؤلف الكتب" (ورد فى الفايزى ١٩٩٤). وهذا يصح بشكل خاص عن السعداوى نفسها من حيث أقول بأن سمعتها كناشطة نسوية ومؤلفة مصرية كانت دومًا مسألة سياسية واضحة، خاصة فى الغرب حيث كان ظهورها إلى العيان محكومًا بالظروف السياسية - الاقتصادية لعلاقات العالمين الأول والثالث فى الإنتاج والاستهلاك[1] . وفى هذه الدراسة لكيفية استقبال السعداوى، سأفحص الكتابات الأكاديمية وغير الأكاديمية لها وعنها مع التقديم للاستراتيجيات التى يجرى من خلالها قراءة وفهم العالم الأول لنصوص النساء العربيات واستنباط مضموناتها لأغراض التقصى عبر الحضارات والتضامن النسوى. وإننى أظهر أن السعداوى، بصفتها ناشطة نسوية عربية، وأعمالها يستقبلها جمهور غربى من خلال مضمون مشبع بأنماط ثابتة للحضارة العربية وأن مضمون هذا الاستقبال ينتهى إلى حد كبير بإعادة صياغة المؤلفة ونصوصها وفق الحكايا المحددة مسبقًا لدى العالم الأول عن اضطهاد النساء العربيات. ولتفادى شراك مثل هذه القراءات المختزلة للنصوص والمؤلفين، أقول إنه من الضرورى دائمًا أن نضع عمل السعداوى داخل إطاره التاريخى ومضامينه، وهو ما سأحاول فعله فى الصفحات التالية. ورغم أن هذا البحث هو لحد ما دراسة ذات تركيز ضيق، إلا أنه يثير أيضًا أسئلة عامة حول الدور الصعب

والمتناقض فى كثير من الأحيان للناشطات النسويات فى العالم الثالث وللرافضين من أصحاب الفكر العربى فى عصر يتجاوز القوميات.

وكدراسة للاستقبال يؤكد هذا البحث سياسة الموضعية. إن نظرية الاستقبال تتخذ معناها لا كصفة ملازمة للنصوص ولكن بالأحرى كنتاج للمعطيات المنطقية الأكبر التى تقرأ من خلالها. إنها تفحص النصوص ضمن ظروف إنتاجها واستيعابها أى ضمن الاحتمالات التاريخية التى تجعلها فى متناول قراء معينين. ومن هذا المنظور، فإن ما تقوله السعداوى أو تكتبه هو أقل أهمية من الأماكن التى تتكلم وتكتب منها، ومضامين استقبال كلامها، والجمهور الذى يستمع إليها ويقرأ لها والاستعمالات التى تفعل كلماتها فيها. إن هذا التوجه يقر بتعددية المعانى التى يمكن أن يتخذها نص ما فى مضامين مختلفة. وكما تقول ليندا إلكوف" ليس ما يؤكد عليه ويلحظ وكيفية فهمه هو وحده ما سيتأثر بموقع المتكلم والمستمع كليهما ولكن ستتأثر كذلك القيمة الصدقية والمستوى الإدراكى (١٩٩٤، ٢٩١). وفى حالة السعداوى فإن العلاقة بين النص والمضمون مثيران لاهتمام خاص لأن السعداوى لا تحتل موضعًا واحدًا ثابتا. فهى كاتبة مصرية تكتب بالعربية لجمهور عربى ولكنها كذلك صاحبة فكر "رحالة" من العالم الثالث تخاطب جمهورًا يتكلم الإنجليزية عبر ترجمات كتبها ومحاضراتها والمقابلات معها فى الخارج.

إن الاهتمام بالسعداوى يسبق من حيث التوقيت الانتباه إلى الأدب العربى الذى ولده نيل نجيب محفوظ لجائزة نوبل عام ١٩٨٨ . وقد كان أول ما ترجم من كتبها **الوجه العارى للمرأة العربية**، وهو عمل غير روائى ظهر فى اللغة العربية عام ١٩٧٧ والإنجليزية عام ١٩٨٠ بعنوان **الوجه المخبأ لحواء: النساء فى العالم العربى**. وبعد ذلك بثلاث سنوات نشرت روايتها **امرأة عند نقطة الصفر** (١٩٧٩ بالعربية و ١٩٨٣ بالإنجليزية). وخلال عقد ونصف من الزمن استمر سيل من أعمال السعداوى بالظهور فى المكتبات البريطانية والأمريكية، ومعظمه روائى، وجعلها ذلك من أكثر من ترجمت أعماله من المؤلفين العرب، رجالاً أو نساء. وعدد ما ترجم من كتبها إلى الإنجليزية أو هو تحت الطباعة فيها حتى الآن أربعة عشر كتابًا.

إن ترجمة كتب السعداوى خلال العقد والنصف الماضيين يسجل تاريخ صعود نجمها فى العالم الناطق بالإنجليزية. وفى حين أن كتبها قد سجلت وقعها على العالم العربى فى أوائل السبعينيات وحتى منتصفها فإنها لم تعرف فى السوق الأدبية الغربية حتى الثمانينيات. وأحيانا يفصل عقد أو اثنان بين تاريخ النشر بالعربية وتاريخ نشر الترجمة إلى الإنجليزية[٢] . ولكن هذه الفجوة بدأت تتقلص ، فكتب السعداوى تترجم فوراً الآن وتظهر النسخة الإنجليزية بعد زمن قليل من ظهور النسخة العربية إذا لم تتزامن معها. وعلى سبيل المثال فقد ظهرت **مذكراتى فى سجن النساء بالعربية** عام ١٩٨٤ وفى الإنجليزية عام ١٩٨٦ . ونشر **سقوط الإمام** فى العربية عام ١٩٨٧ وفى الإنجليزية عام ١٩٨٨ . أما روايتها الأخيرة فقد ظهرت فى العربية عام ١٩٩٢ بعنوان **جنات وإبليس** وفى الإنجليزية بعنوان **براءة الشيطان** عام ١٩٩٤ . أما مذكرات السعداوى **ابنة إيسيز** (١٩٩٩) فقد كاد نشرها بالإنجليزية يتزامن والطبعة العربية. وأحيانًا ظهر بالإنجليزية أكثر من كتاب واحد لها فى السنة نفسها وهو شرف يستطيع أن يدعيه عدد محدود من الكتاب بأى لغة أخرى[٣] .

هنالك كذلك تحول ملحوظ فى نوعية دور النشر التى تنشر كتبها، فالمطبعة التى قدمت السعداوى ابتداء إلى العالم الناطق بالإنجليزية كانت "كتب زد" فى لندن وقد نشرت بعد ذلك عدداً من رواياتها ومجموعة لأعمالها وسيرتها الذاتية. وكان الظهور الأول للسعداوى فى أمريكا من خلال مطبعة بيكون اليسارية الميول فى بوسطن والتى نشرت **الوجه المخبأ لحواء** عام ١٩٨٢ . ونشرت كتب الساقى فى لندن و"سيتى لايتز" فى سان فرانسيسكو، وكلاهما ناشر صغير، **منكرات امرأة طبيبة** عام ١٩٨٨ وعام ١٩٨٩ تباعًا. غير أن الطبعة الجديدة من **مذكراتى فى سجن النساء** الذى نشر أول مرة من قبل مطبعة النساء فى لندن عام ١٩٨٦ قد تولته مطبعة جامعة كاليفورنيا، وهى ناشر أكاديمى كبير وذات مكانة رفيعة، وقد أخرجت إلى النور كذلك **براءة الشيطان** عام ١٩٩٤ . ومن الجلى أن نشر كتب السعداوى للمستهلك الناطق بالإنجليزية قد بدأ بالتحول من إنجلترا إلى الولايات المتحدة ومن دور نشر صغيرة ذات اتصال بالناشطين إلى دور نشر أكاديمية كبيرة .

إن التحول إلى مطابع أمريكية رئيسية متناغم مع نمو مركز السعداوى أكاديميا فى الولايات المتحدة حيث كرست فى آن معًا كشخص مشهور وكممثلة للكاتب العربى. وإن ما تم من مؤسسة الدراسات النسوية وكذلك مؤخرًا مؤسسة الدراسات لحقبة ما بعد الاستعمار والدراسات التى تتناول حضارات متعددة قد ساعد فى إفساح المجال لعمل السعداوى ضمن مقررات عدد من المناهج الدراسية. وقد قررت كتبها فى الصفوف الجامعية وفى صفوف الدراسات العليا عن مؤلفات النساء بشكل عام، عن أدب ما بعد الاستعمار فى إفريقيا والشرق الأوسط، وعن السياسة وعن النظرية النسوية. وقد علمت السعداوى نفسها فى الولايات المتحدة فى جامعة واشنطن وفى جامعة ديوك وهى حاليًا أستاذة زائرة فى جامعة فلوريدا الحكومية(٤) كذلك فإن لعملها وجودًا قويا فى أكثر المنشورات تكريسًا للكتاب، وهو مجموعة المقتطفات المختارة، ولها وجود مهيمن فى المجموعات عن النساء العربيات ونساء الشرق الأوسط(٥) . إضافة إلى هذا فإنها تكاد تكون الكاتبة العربية الوحيدة التى تظهر فى المجموعة غير المختصة بالشرق الأوسط. وتظهر أبحاثها فى مجموعات عالمية مثل **الأخوة النسائية عالمية: مجموعة الحركة النسوية العالمية** (مورغان ١٩٨٤) **وكتاب هاينمان عن مؤلفات النساء الإفريقيات** (برونر ١٩٩٣). وهى الكاتبة العربية الوحيدة الوارد ذكرها فى **جليس النساء للأدب بالإنجليزية : النساء من العصور الوسطى حتى الوقت الحالى** (بلين، كليمنتس وغراندى ١٩٩٠)، وهى الكاتب العربى الوحيد، ذكر أم أنثى، فى **سلسلة السير الذاتية للمؤلفين المعاصرين** (السعداوى ١٩٩٠). وقد نشرت "دار زد" مجموعة لأعمال السعداوى غير الروائية تحت عنوان **مجموعة نوال السعداوى** (١٩٩٧) (وذلك كجزء من قائمة "دار زد" للدراسات النسوية)، وكان هذا سبقًا أولاً لكاتب عربى. وأكثر من كونها موجهة للمتخصصين فى الشرق الأوسط، فإن هذه المجموعات تقوم بدور حاسم فى تثبيت السعداوى فى الأكاديميات الغربية كامرأة مشهورة وكممثل للكاتب العربى.

إن إدراج السعداوى فى هذه المجموعات يظهر بجلاء واحدة من أكثر صفاتها بروزًا وهى حركيتها عبر الحدود الدولية، مما يفسر وجودها العالمى خارج العالم العربى.

وبالإضافة إلى رحلاتها خارج مصر (والموثقة جزئيا فى كتابها **رحلاتى حول العالم**، ١٩٩١) ومشاركتها فى المؤتمرات الدولية، فقد اشتغلت السعداوى فى الأمم المتحدة بضع سنوات، فبعد إنهاء خدمتها كمديرة لوزارة الصحة فى مصر عقب نشر كتابها المثير للجدل **المرأة والجنس** (١٩٧١)، تولت مسئولية برنامج الأمم المتحدة للنساء الإفريقيات فى أديس أبابا مدة سنة ثم أصبحت مسئولة عن البرنامج النسوى للجنة الأمم المتحدة لغرب آسيا فى بيروت. والعدد الكبير للمقابلات مع السعداوى باللغة الإنجليزية وظهورها فى وسائل الإعلام الجماعية فى إنجلترا وشمال أمريكا يشهدان كذلك بحركيتها وسهولة اتصالها بالغربيين(٦) . ويتم عرض كتب السعداوى من قبل مؤسسات الطباعة الرئيسية التى كثيراً ما توصى بها للجمهور العام كما يتم الإعلام بانتظام عن أخبار تحركاتها وشئونها ، ويقوم كتاب بارزون بعرض أعمالها والإقرار بمكانتها فى جرائد رفيعة المكانة مثل **النيويورك تايمز** و **لوس أنجيلوس تايمز** (مثلاً مخرجى ١٩٨٦ وسونتاغ ١٩٩٤).

كل هذا يجعل من السعداوى موضوعًا مثيراً لدراسة عن الاستقبال. وقد كتب الكثير ردا على سؤال غاياترى سبيفاك "هل يستطيع الآخر التابع أن يتكلم ؟" (١٩٨٨) ولكن انتباهًا أقل أعطى لشخصيات مثل السعداوى، وهى ليست أقل درجة سواء فى مجتمعها أو فى الغرب، إذ هى ليست النمط المقرر لامرأة العالم الثالث الصامتة ولكنها تعبر عن نفسها ولها وصول مباشر إلى جمهورها الدولى. ولكن الأمر بالنسبة للسعداوى، كما هو بالنسبة للآخرين من أصحاب الفكر العربى ومن العالم الثالث الذين يتجاوزون الحدود القومية ويتبوأون مواضع متعددة، هو كفاح لمخاطبة فرضيات وتوقعات واهتمامات متباعدة لكل من الجماهير العربية والغربية. ومحصلة هذا أن هؤلاء الكتاب، والسعداوى بينهم، يقعون حتمًا فى شبكة علاقات القوى التى تحكم التفاعلات بين العالمين الأول والثالث.

الوجه المخبأ لحواء في مضمون غربي

بالرغم من ظهورها المنتشر وحضورها القوى فى الأكاديمية الأمريكية وإمكانات اتصالها بجمهور غربي، فإن السعداوى ليست دائمًا مسيطرة سواء على صوتها أو على صورتها. ويظهر تاريخ استقبالها فى الغرب كفاحها ضد إساءة تمثيلها ولكنه يرى كذلك أنها ماشت فهم الغرب لها، فهى قصة كفاح واشتراك فى آن معا تبدأ باستقبال **الوجه المخبأ لحواء** الذى يمثل العبور الرسمى للسعداوى إلى الغرب. لقد غدا واحداً من أكثر كتبها تأثيراً وكثيراً ما قوبل بالترحاب بصفته من ضمن الكتب "الكلاسيكية". وسأناقش فى ما يلى المعطيات التى من خلالها تمت قراءة هذا الكتاب فى إنجلترا وفى أمريكا، وكيف استقبله محررو الأدب فى الصحافة، وأبين الفوارق بين الطبعتين الإنجليزية والعربية. إن تاريخ استقبال هذا الكتاب يرسم فيما أعتقد كيف يتم تحويل نص كاتبة عربية من خلال الترجمة والتنقيح والعرض بعد أن يعبر الحدود القومية والحضارية.

تزامن حضور السعداوى فى الغرب مع حدثين دوليين رئيسيين : العقد الدولى للنساء المقرر من الأمم المتحدة والثورة الإيرانية وما تبعها. وفى حين أن هذه المعطيات قد سهلت دخولها العالم الأول إلا أنها كذلك عرفتها ووضعت إطاراً لها بالنسبة للجمهور الغربي. إن إعلان الأمم المتحدة بأن الفترة من ١٩٧٥ حتى ١٩٨٥ هى عقد النساء قد أشر على الإهتمام الدولى الرسمى بحياة نساء العالم الثالث ووفر لهن برنامجًا يتحدثن عبره وأعطى دفعًا للحركة النسوية العالمية. وكانت إحدى القضايا ذات الاهتمام للنساء الغربيات موضوع الختان (اقتطاع جزء من البظر) وهو موضع جرىء نوقش فى مؤتمر رعته الأمم المتحدة فى كوبنهاجن عام ١٩٨٠ . وتغطية هذا الحدث فى وسائل الإعلام فى الولايات المتحدة ربطت بين الختان وبين السعداوى وأعطت كلا منهما موقعًا بارزًا. وتحت عنوان "الختان النسوى موضوع فى حوارات الأمم المتحدة" نشرت جريدة **نيويورك تايمز** موضوعًا (دليه ١٩٨٠) يبدأ بالاستئصال الذى تعرضت له السعداوى نفسها، وهى القصة نفسها التى يستهل بها **الوجه المخبأ لحواء**.

ويعزو مقال آخر إلى السعداوى فضل لفت انتباه المجتمع الدولى ومؤسساته الصحية إلى موضوع الختان وينتهى بالقول "إن حملة د. السعداوى ضد هذه الممارسة قد كوفئت عندما أوصى المؤتمر بتبنى سياسات قومية ضدها وسن القوانين لذلك إذا دعت الحاجة، وعندما أعلنت اليونيسيف أنها "ملتزمة بجدية" بإزالة هذه الممارسة (سليد وفاريل ١٩٨٠). ومع أن هذا المقال يذكر أن السعداوى ناقشت قضايا أخرى تتعلق بنساء العالم الثالث مثل التعليم والصحة والتوظيف، إلا أن موضوع الختان هو ما أفرد بتسليط الأضواء عليه .

وما أوردته السعداوى نفسها عن كيفية التصدى لموضوع الختان أثناء المؤتمر والدور الذى لعبته مختلفان بشكل جلى. ففى مقابلة لها بعيد المؤتمر تنتقد الحاضرات من الناشطات النسويات الغربيات لجهلهن بما يشغل نساء العالم الثالث ولتركيزهن على قضايا ذات طابع جنسى أو متعلقة بالسلطة الأبوية بمعزل عن قضايا الطبقية والاستعمار. وهى تدين تعاملهم مع موضوع الختان موضحة أنها تستنكر "طابع الإثارة للقضايا الهامشية فى كوبنهاجن" واستخدام موضوع ختان النساء لتأكيد الفروقات بين نساء العالمين الأول والثالث. وهى تؤكد، بالأحرى، وجوب إبراز التماثلات وتعلن أن كل النساء يتعرضن لعملية الختان "نفسانيا وثقافيا" إن لم يكن جسديا (السعداوى ١٩٨٠ ، ١٧٧). وكانت السعداوى قد عبرت عن هذه الأفكار حتى قبل كوبنهاجن إذ كتبت فى مقدمتها للطبعة البريطانية لكتاب **الوجه المخبأ لحواء** : "ولكننى لا أتفق مع تلك النساء فى أمريكا وأوروبا اللواتى يركزن على مواضيع مثل ختان النساء ويصورنها على أنها دليل على الاضطهاد الوحشى وغير العادى الذى تتعرض له النساء فى إفريقيا والبلدان العربية. وإننى أعارض كل المحاولات لمعالجة هذه المسائل فى عزلة" (١٩٨٠ ، xiv من المقدمة). ومنطقها أن تركيز الناشطات النسويات الغربيات على ختان النساء يصرف الانتباه عن "القضايا الحقيقية للتحول الاجتماعى والاقتصادى" ليضع محل "العمل الفعال" "شعوراً بالتفوق كمجتمع إنسانى" (xiv من المقدمة). وفى كل من المقدمة والمقابلة، تقدم السعداوى نفسها على أنها واحدة من عديدات من نساء العالم الثالث اللواتى يختلفن جميعهن مع البرنامج المحدود للناشطات النسويات الغربيات واللواتى يكافحهن لتقدم النساء فى العالم الثالث على عدة جبهات،

وتستخدم كلمة "نحن" لتأكيد هويتها الجماعية (١٩٨٠ ، ١٧٧ ؛ ١٩٨٠، xiv). وبالمفارقة مع ذلك فإن وسائل الإعلام الأمريكية صورت السعداوى فى كوبنهاجن وكأنها ضحية فرد للختان تكافح وحيدة فى حملة ضده (دليه ١٩٨٠ ، سليد وفاريل ١٩٨٠). هذه هى الصورة التى رسخت للسعداوى وهى تبسيط أحادى العمق لنشاطها النسوى البعيد الأثر ولمختلف القضايا التى تجابه نساء العالم الثالث.

كذلك تزامن دخول السعداوى إلى فلك الجمهور الغربى مع حدث أعاد إشعال تخوف الغرب من الإسلام وهو الثورة الإيرانية عام ١٩٧٨ - ١٩٧٩ . وقد أظهر خلع الشاه الموالى للغرب واستبدال حكومة إسلامية به معارضة للولايات المتحدة أن الإسلام يشكل تهديداً حقيقيا للمصالح الغربية السياسية والاقتصادية فى الشرق الأوسط. وفى هذا الجو السياسى المشحون جدا انتعش الاهتمام بالإسلام واشتد، وكان استقبال كتاب السعداوى **الوجه المخبأ لحواء** الذى ظهر بالإنجليزية فى أعقاب الثورة الإيرانية محكوماً بالاهتمام بالإسلام وبالعداء له.

وفى مقدمة الطبعة البريطانية (المؤرخة ١٩٧٩ وغير الموجودة فى الطبعة العربية)، تقوم السعداوى بصراحة بوصل أهداف كتابها بأهداف الثورة الإيرانية، وهى تكرس نصف مقدمتها لهذا الحدث ذى الوزن الهائل وتحييه كضربة هائلة موجهة إلى الغرب ضد الإمبريالية خاصة الولايات المتحدة، وتدافع عنه فى مواجهة منتقديه الذين يحطون من قدر الإسلام وتفضح الدوافع الحقيقية لأعدائه، خاصة الولايات المتحدة والنظام المصرى فى عهد السادات (السعداوى ١٩٨٠ ، ٦-٧) وهى تعرف الثورة الإيرانية على أنها "فى جوهرها سياسية واقتصادية، وهى انفجار شعبى يسعى إلى إعتاق شعب إيران رجالاً ونساءً على حد سواء، وليس إلى إعادة النساء إلى سجن الحجاب والمطبخ وغرفة النوم" ٣ وترحيبها بالثورة الإيرانية هو أيضا ترحيب بالإسلام فى دفعه المعادى للإمبريالية (٣-٤). وهى تجزم بأن مشروعها الخاص متصل مع ذلك للثورة الإيرانية حيث إنها ترى أن تحرير النساء ليس منفصلاً عن تحريرهن السياسى والاقتصادى والقومى. وتؤكد على أن "الثورة الإيرانية اليوم هى إرث طبيعى للنضال التاريخى من أجل الحرية والمساواة الاجتماعية لدى الشعوب العربية التى استمرت بالنضال تحت راية الإسلام وباستمداد وحيها من تعاليم القرآن والنبى محمد" (iv) .

وكانت مقدمة السعداوى للطبعة الإنجليزية الأولى محاولة لإنشاء بعض السيطرة على نقدها النسوى لحضارتها والذى تصنفه ضمن النقد الصارم للإمبريالية. وبعملها هذا كانت تستبق كيفية قراءة الجماعات الغربية لكتابها مراعية أن هذه الجماعات قد تستخدم نقدها لحضارتها للإمعان فى إقصاء العالم الثالث ولتثبيت أنماطه على أنها غير نامية ومتخلفة. وتظهر المقدمة على أقل تقدير وعى السعداوى إلى أنها تخاطب جمهوراً مختلفاً له افتراضات وتوقعات تتباين عن تلك التى يملكها الجمهور العربى الأصلى للكتاب.

ولكن مقدمة السعداوى ضايقت حتى قراءها الجدد. وعبر محرران يكتبان لمجلات نسوية فى إنجلترا وأمريكا عن خيبة أملهما بالمقدمة وخاصة ترحيبها بالثورة الإيرانية وبالإسلام وبالقومية. وفى حين تعبر ليلى أحمد عن إعجابها بنقد السعداوى النسوى لحضارتها ولنظرتها إلى أمور الجنس، إلا أنها تصرف النظر عن المقدمة على أنها مزاودة كلامية لا تقدم نقاشاً قويا أو واضحاً. وهى تعتقد أن المقدمة كتبت بغضب: "مثل هذا الغضب هو ما يدفع النساء، كما فعلت السعداوى هنا، ليساندن الحركات الثورية التى ليس فيها ما يؤهلها سوى أنها ملازمة للعالم الثالث ومعادية للغرب" (أحمد ١٩٨١، ٧٥١). وهى تجد السعداوى مخطئة بشكل خاص بمساندتها للثورة الإيرانية. أما ماجدة سلمان التى قدمت عرضاً عن الكتاب لمجلة خمسين اليسارية فقد كانت أشد قسوة على مواقف السعداوى من الثورة الإيرانية وكذلك من الإسلام والقومية بشكل عام. وهى ترى السعداوى" كناشطة نسوية عربية سقطت فى الفخ العميق للتبرير القومى وردود الفعل الدفاعية المقصود منها تجميل الحقيقة لصالح الأجانب ذوى المواقف النقدية". وهى تستنتج أن السعداوى "قد فشلت فى أن تتحرك إنشاً واحداً أبعد من القومية العربية الإسلامية للناصريين والبعثيين ومن لف لفهم". وتزعجها بشكل خاص نظرة السعداوى بأن "كفاح النساء كله يجب أن يخضع لمعركة الكفاح القومى للتحرير" (سلمان ١٩٨١، ١٢٢). وتعترف كل من أحمد وسلمان بشكل غير مباشر بأن إشكاليات السعداوى فى تلك المقدمة هى نتيجة محاولتها أن تخاطب جمهوراً غربياً وليس الجمهور العربى الذى توجه الكتاب إليه أصلا. ولكن أيا منهما لا تقدر تماماً صعوبات السعداوى مع هذا الجمهور الجديد وربما أنهما تسقطانها

بتسرع. إن هاتين المحررتين ، دون التعرف على مستوى تعقيد الوضعية التى كانت السعداوى تناضل لتراها بشموليتها، قد قامتا بتخطئتها ضمنيا لأنها لم تنتصر لموقفها النسوى بما فيه الكفاية، على الأقل فى المقدمة.

تظهر إيرين جندزيير فى دفاعها عن السعداوى فهما أكبر لإشكالية الكاتبة. ففى مقدمتها للطبعة الأمريكية لكتاب الوجه الآخر لحواء توضح جندزيير أن واحداً من أول الصدامات بين الناشطات النسويات الغربيات وغير الغربيات كان حول الثورة الإيرانية (السعداوى ١٩٨٢ ، ٨) وتحدد موقع السعداوى ضمن هذا المحتوى المشحون. وهى تبرر دفاع السعداوى عن الثورة الإيرانية ومقدمة السعداوى للطبقة الإنجليزية ماثلة فى ذهنها: "لقد طرحت منطقها بشكل كان أحياناً ذا نبرة دفاعية ضد الناشطات النسويات الغربيات كما ضد رجال الدين الرجعيين. وكان هدف السعداوى تقويض فكرة الإسلام الكلى السيطرة فى حين تنتقد سياسة تعتبرها رجعية وفيها حرمان للنساء من حقوقهن المدنية (viii) . وتستبق جندزيير كيفية استقبال الكتاب لدى الغربيين، وكالسعداوى نفسها، تحاول السيطرة على رد الفعل هذا بأن تخبر جمهورها كيف يقرأ الكتاب: "بالنسبة لتلك الناشطات النسويات اللواتى أمضين مدة طويلة يندبن وضع النساء العربيات فى الشرق الأوسط فإن كتاب السعداوى سوف يعزز مخاوفهن. ولكنه سوف يتطلب منهن كذلك إعادة فحص أسس استراتيجياتهن إزاء النساء والحركات النسوية فى العالم الثالث" (viii) . وفى حين كانت جندزيير مصيبة فى توقع رد فعل القراء الغربيين لكتاب السعداوى فإنها لم تتمكن من التأثير على كيفية قراءته، وهو فشل كان متوقعاً.

يبدو أن الرد المبكر على كتاب **الوجه المخبأ لحواء** قد سبب أن تعاود السعداوى التفكير فى كيفية وجوب وضع إطار كتابها لجمهور غربى، فالترحاب والدفاع العاطفيان عن الثورة الإيرانية يختفيان فى المقدمة الجديدة التى وضعتها للطبعة الأمريكية عام ١٩٨٢، وهو إغفال يعكس فى الغالب تجربتها بالنسبة للطبعة البريطانية كما أنه ربما يسلم بأن الجماهير الأمريكية ستكون أقل سماحة مع الإدانة الصريحة للسياسة الأمريكية الخارجية. وكذلك غابت الخطابية المعادية للإمبريالية[٧] . والتركيز فى المقدمة الجديدة هو أكثر على الأسلوب الذى يستعمل فيه الدين كوسيلة للاضطهاد من قبل

المؤسسات السياسية فى العالم الثالث (السعداوى ١٩٨٢، ٣-٤). وهى ما زالت ترفض النموذج الغربى الذى ينبع عن عداء للإسلام والذى يرى فى الدين السبب الرئيسى للمركز المتدنى للنساء العربيات، وهى تصر على أن "أى دراسة مقارنة للدين ستظهر بوضوح أن مركز النساء فى جوهر الإسلام بحد ذاته ليس بأسوأ منه فى اليهودية أو المسيحية. وفى الحقيقة فإن اضطهاد النساء هو أكثر سطوعًا فى عقيدة المسيحية واليهودية. وقد كان الحجاب من نتاج اليهودية قبل ظهور الإسلام" . وتمضى السعداوى للدفاع عن الإسلام فى مواجهة سوء تمثيله فى الغرب ولكن نبرة دفاعها هنا أكثر لطفًا وأقل هجومية منها فى الطبعة السابقة. وبالرغم من أنها ما زالت تحاول ممارسة بعض التحكم على الكيفية التى سيتم بها استقبال كتابها، ولكن يبدو أنها قررت تكييف خطابيتها لتناسب توقعات جمهورها الجديد. ويصل هذا التكييف مستوى الاسترضاء عند بحث موضوع الختان. فى مقدمة النسخة البريطانية أدانت السعداوى أولئك الذى يستغلون ختان الإناث لمضمونه الإثارى ويتحدثون عن هذه الممارسة "الوحشية" استثناء لمواضيع أخرى جدية. ولكنها فى المقدمة الأمريكية لا تغفل ذكر تحذير كهذا وحسب ولكنها نفسها تصم الممارسة بالوحشية (١٩٨٢، ٥). ومن الواضح أن استقبال الطبعة البريطانية الأبكر قد أثر على قراراتها حول كيفية تقديم مشروعها هنا. ويبدو أن السعداوى قد شعرت بأن عليها أن تقوم بالتسوية من أجل أن تُسمع وأن تستسلم ولو جزئيا على الأقل لتوقعات جمهورها.

لكن هذه الفروقات بين المقدمتين البريطانية والأمريكية هما جزء من القصة فقط. فقد تعرض الكتاب نفسه: فى عبوره من مصر إلى أوروبا ثم الولايات المتحدة إلى تغيرات أساسية فى المحتوى والشكل. وهكذا فإن **الوجه العارى للمرأة العربية** يصبح **الوجه المخبأ لحواء**. فصول كاملة كانت فى الطبعة العربية اختفت فى الترجمة إلى الإنجليزية، وبالتحديد فصلان هما "عمل المرأة فى المنزل" و "المرأة العربية والاشتراكية"، وفيهما تنتقد السعداوى استغلال الرأسمالية للنساء وتقدم نقاشًا فى صالح نظام اقتصادى وسياسى اشتراكى، وهذان الفصلان غير موجودين فى **الوجه المخبأ لحواء**. وهذه إسقاطات مهمة حيث إن نقد الرأسمالية لصالح الاشتراكية كان مركزيا فى مشروع السعداوى وكتب فى ذروة تطبيق مشروع السادات لسياسة

"الباب المفتوح" المحابية للرأسمالية والذى كانت تعارضه بشدة(٨) . كذلك غابت المقاطع التى تجزم بأن النساء العربيات سبقن النساء الأمريكيات والأوروبيات فى المطالبة بالمساواة لجنسهن والتى تحيى التقدم الذى حققته النساء العربيات والتى تحضهن على أن يروا فى حروب التحرير تقوية لهن. وأحد المقاطع الملغاة يقول: "من المهمة أن لا تشعر النساء العربيات بالنقص إزاء النساء الغربيات أو تعتقدن بأن الحضارة والتقاليد العربية أكثر اضطهاداً للنساء من الحضارة الغربية" (السعداوى ١٩٧٧، ١٦٦)(٩) .
والأهم حتى من إلغاءات الترجمة هى الزيادة عليها. إن **الوجه المخبأ لحواء** فيه أقسام غير موجودة فى **الوجه العارى للمرأة العربية**، بما فى ذلك الفصل الذى يحمل عنواناً ذا إيحاء "الجد ذو الأخلاق السيئة". وفى حين تبدأ الطبعتان العربية والإنجليزية بقصة ختان السعداوى ولها من العمر ست سنوات، فإن الترجمة وحدها تحتوى فصلاً سمى "ختان البنات". والمرة الوحيدة التى تذكر فيها السعداوى الختان فى الطبعة الأصلية هى عند عودتها السريعة لطفولتها التى وصفتها فى المقاطع الافتتاحية. وليس فى أى من كتبها النظرية فصل مخصص للختان، حتى ولا فى أكثرها إثارة للجدل **المرأة والجنس**. وبالرغم من أن فصل "ختان البنات" مقتبس من كتابها **المرأة والصراع النفسى** (السعداوى ١٩٧٦) إلا أن الموضوع ليس قائماً كفصل مستقل حتى فى ذلك الكتاب ، بل هو جزء من قسم أكبر يتحدث عن عدة نواح من حياة النساء مثل الزواج المبكر أو بدون حب أو المشقة التى تواجهها الفلاحات وموظفات المعامل. وإن هذا الفصل الذى يستشهد بنصوصه كثيراً، وهو الفصل المخصص عادة للمقررات فى الجامعات الأمريكية، قد أضيف إلى الترجمة الإنجليزية. وللتأكيد أكثر على هذا الفصل وعلى موضوع الختان، فإن القسم الأول بكامله من الوجه المخبأ لحواء قد أعطى العنوان الدرامى "النصف المشوه" وهو أيضاً ليس فى الطبعة العربية.

بالإضافة إلى هذه الفروقات على مستوى المحتويات فإن الطبعة الإنجليزية تعكس ترتيب الفصول عما كانت عليه أول ظهورها. فالأقسام التى تتناول المواضيع الجنسية والتى كانت أصلا فى الثلث الأخير من الطبعة العربية قد قدمت إلى البداية فى حين الشرح عن تاريخ النساء العربيات أسقط إلى آخر الكتاب. والأقسام الأولى من الطبعة العربية تفسر العمليات التى تم من خلالها إخضاع جميع النساء وذلك لإظهار أن

المركز الأقل للمرأة ليس مركزًا طبيعيا ولكنه نتيجة أوضاع اجتماعية وتاريخية معينة. وفى إشارة إلى تاريخ النساء العربيات والمسلمات بشكل خاص، تبين السعداوى أن هؤلاء النساء كن أقوى فى السابق عما هن الآن وأن ما جرى حاليًا من انتزاع مكانتهن وتخفيض مرتبتهن لم يسببهما الإسلام، بما يتضمن أن الإسلام الحقيقى يعطى مكنة للنساء. غير أن إعادة الترتيب تؤكد القضايا الجنسية وتخفف التركيز على المحتوى التاريخى لهذه القضايا. وهو ترتيب أكثر ملاءمة لجمهور غربى أقل اهتماماً بالتاريخ مما هو فى إشباع نهمه "للآخر" المضطهد والآتى من الخارج.

وكذلك فإن العنوان الجديد يبدو أنه دعوة إلى القارىء الناطق بالإنجليزية ليجرب الكتاب كلمحة خلف الحجاب، وفى حين أن العنوان العربى "الوجه العارى للمرأة العربية" يؤكد تعرية الوجه، وهو مجاز يناسب الغرض السياسى من الكتاب بقول الحقيقة عن حياة النساء العربيات بأمل تغييرها، فإن العنوان الإنجليزى يأتى بصورة الوجه المغطى إلى الصدارة(١٠) . والعنوان الجديد، باستخدامه مجازًا من المجازات الرئيسية وأكثرها جمودًا فى الخطاب الغربى المسيطر حول النساء العربيات والمسلمات، يؤكد فرضيات قرائه بدلاً من زعزعتها. إضافة إلى هذا فإن "المرأة العربية" المتمثلة فى الطبعة العربية تختفى، مخلية مكانها لحواء، وهو ما يمعن فى نقل الكتاب من التاريخ إلى عالم الخرافة.

إذن فالكتاب الذى ظهر فى المكتبات الأمريكية هو كتاب مختلف جدا. وكان من المتوقع ما قام به المحررون الأدبيون من عرض بعض أجزائه وإهمال أخرى وهم متأثرون بالطبع بالتغييرات فى النص. وإحدى هؤلاء مثلاً، وهى فيفيان غورنيك، وضعت لعرضها عنوان "حول النصف المبتور" وركزت نقاشها على الموضوعين المزدوجين، الختان والإسلام. وهى تعلن أن الكتاب "هو عمل غريب . . . . كتب فى بلد ولشعب يحتاج مدخلاً مثقفًا إلى فكرة المساواة للنساء" (غورنيك ١٩٨٣ ، ٣). وتلخيصها الذى جاء فى فقرة واحدة يؤكد فقط على تلك النواحى من الكتاب التى تتحدث عن النساء العربيات كضحايا. وهى تصور السعداوى نفسها كضحية بالحديث مليا عن ختانها وسجنها الذى تزعم بأنه نتج عن حديث السعداوى حول مسائل جنسية ممنوعة. وفى الحقيقة أن السعداوى لم تكن ضحية وحيدة للمجتمع الأبوى، مضطهدة

بسبب آرائها النسوية، ولكنها كانت بالأحرى ناشطة سياسية سجنت مع ١٥٠٠ مصرى آخرين بسبب معارضتها لاتفاق كامب دافيد. أما بالنسبة لدفاع السعداوى عن الإسلام فإن المحررة تنحيه ببساطة بإعلانها أنه "ما من حضارة يهيمن عليها الدين كالحضارة العربية يمكن لها إطلاقًا أن تحقق المساواة الاجتماعية أو السياسية للنساء . . . إن للناشطات النسويات الغربيات مبرراً للاعتقاد بأن القانون الإسلامى لن يمنح النساء اعترافًا كاملاً مطلقًا. وقد يكون بالإمكان إلغاء عادة الختان ولكن لن يكون من السهولة بمكان إلغاء فكرة المرأة كأداة تشرف الرجل أو تدنس شرفه." وهى تستنتج بفوقية أن "**الوجه المخبأ لحواء** يذكرنا بالموقع الذى أتينا كلنا منه" (غورنيك ١٩٨٣ ، ٣). فكتاب السعداوى إذن، يصبح شاهداً على التقدم الذى أحرزته النساء الأمريكيات مقارنة مع أخواتهن العربيات المضطهدات اللواتى يفترض أنهن ما زلن يصدرن الأنين تحت قيود الإسلام(١١) .

هذا العرض نموذج للطريقة التى تم بها استقبال أعمال السعداوى الأخرى فى الولايات المتحدة وتكاد تذكر دائمًا ضمن محتوى الختان والإسلام الأصولى كضحية وكمرجع لهما فى آن معا. وبحلول عام ١٩٩١ لم يمكن لأحد الكتاب أن يتذكر إلا أن "أشهر كتب السعداوى، **الوجه المخبأ لحواء** هو حول التجربة التى مرت بها عند تعرضها للختان فى قريتها فى الدلتا" (روث ١٩٨١ ، ١٠). والمقالات التى تنشر لها أو عنها تظهر تحت عناوين مشحونة مثل "خيانة بسبب الإيمان الأعمى" (مخيرجى ١٩٨٦)، و "الأقلام المصرية يرهبها سيف الإسلام" (لاغارديا ١٩٩٢) و "تحدى أحد المحرمات: السجن بسبب السياسة والجنس والدين" (السعداوى ١٩٨٥). وتصور السعداوى بشكل مستمر تقريبًا على أنها صاحبة حملة "تقف وحدها فى القتال من أجل مزيد من العدالة والديمقراطية للنساء" (روث ١٩٩١ ، ١٠). ومنذ استلمت تهديدات بالقتل فى مصر، شأنها فى هذا شأن أصحاب فكر علمانيين آخرين، أصبحت النظرة لها فى الولايات المتحدة أنها ذروة ضحايا الإسلام، وشبهتها سوزان سونتاغ (١٩٩٤) بأنها تسليمًا نسرين عربية وهى التى يقول كاتب آخر إنها "تخلق نشيداً وطنيا لكل أولئك الملايين دون أسماء الذين ماتوا الموت الخارجى أو الداخلى بسبب الحكم عليهم نتيجة الاضطهاد القاسى وغير المبرر للنساء من قبل الإسلام الأصولى" (روبرتس ١٩٩٣). وقصة اضطهاد السعداوى تروى وتعاد روايتها كلما ذكر اسمها على غلافات الكتب أو فى الجرائد أو فى مقالات تنشرها مجلات أكاديمية.

إن هذا التصوير للسعداوى يمحو نواحي مهمة من شخصيتها السياسية ويشوه نواحي أخرى. فمثلاً كثيراً ما يدعي المعلقون الغربيون أن آراءها الأنثوية عن الجنس لدى المرأة أدت بالسادات إلى سجنها ودعت مبارك إلى إيقاف اتحاد التضامن مع النساء العربيات(١٢) . وفى الحقيقة أن معارضتها لكامب دافيد عام ١٩٨١ ولحرب الخليج عام ١٩٩١، لا نشاطها النسوى بحد ذاته، ما أدى إلى أعمال القمع هذه. وإذا ذكرت آراء السعداوى السياسية فإنها تنحى جانبًا باعتبارها غير ذات قيمة أو على "أقصى اليسار" كما يقول بعض الناقدين (جاكوبى ١٩٩٤). إضافة إلى هذا وحيث إنه يظن أن السعداوى تكتب عن "طريقة حياة لم تتغير فى بعض نواحيها مدة قرون"، فإن المضمون التاريخى المحدد لأعمالها يمحى بشكل منهجى ("البراءة" ١٩٩٤). وهكذا فإن عدة تقارير تتشابك وتصبح كتاباتها وتجاربها وحججها غير قابلة للتمييز الواحدة عن الأخرى. وبموجب أحد التقارير (فولرتون ٩٨٩١) على سبيل المثال فإن السعداوى، عندما كانت فى السجن عام ١٩٨١، قابلت فردوس التى كتبت عنها عندئذ روايتها **المرأة عند نقطة الصفر** (التى تم نشرها فى واقع الحال قبل سجن السعداوى بمدة غير قليلة). وبموجب تقرير آخر (ويرنر ١٩٩١) فإن **سقوط الإمام**، وهى رواية ذات علاقة باغتيال السادات، اعتبرت نقداً لآية الله خمينى وللثورة الإيرانية. إذن فإن صوت السعداوى وصورتها قد وصفهما الخطاب الغربى لها ضمن إطار يلائم برامج العالم الأول وافتراضاته: وقد أعيدت صياغة الناشطة النسوية الاشتراكية كفرد متحرر، والموقف المعادى للإمبريالية كشخصية مواطنة يمكن أخذ المعلومات عنها للخارج. وهذا التأطير كثيراً ما يفقد حظوة السعداوى لدى جماهيرها العربية.

ومع أن السعداوى تقوم ببعض الجهد لمقاومة إساءة تصور الغرب لها، إلا أنها، فيما أقول، تستدعى تلك الإساءة أيضا ببعض الطرق اذ تسمح باستخدام أعمالها لتعزيز الانطباعات غير المحقة والراسخة حول الحضارة العربية والإسلامية. إضافة إلى هذا فإن الطريقة التى تقدم بها نفسها للقراء الغربيين تشجع وتعزز استقراءهم لها. فهى مثلاً لا ترى نفسها على أنها جزء من حركة نسوية، شخص يتعلم من تجارب النساء الأخريات ويبنى عليها، بل بالأحرى كامرأة استثنائية وكطليعية(١٣) . وهى تبرز مغايرتها عن المثقفين الآخرين بأن تؤكد، خلافًا لهم، أنها لا تنتمى إلى أى حزب

سياسى (السعداوى ١٩٨٠ ب ، ١٧٠)[١٤] وفى حين أنها تقر بأن سجنها قد علمها قيمة "العمل السياسى الجماعى" (١٩٩٢، ٣٥) فإن تصويرها لتلك التجربة فى **مذكراتى فى سجن النساء** (١٩٩٤) تعزز طغيان استقلالها السياسى. وكانت السجينات من ماركسيات ومسلمات أصوليات من ضمن مواضيع سخريتها فى ذلك الكتاب حيث تصورهن السعداوى على أنهن متطرفات ومتعصبات عقائدياً[١٥] . وفى الوقت نفسه تصور نفسها على أنها قائدة السجينات وأنها هى من بينهن التى تتخذ القرارات وتفعل العمل[١٦] . والأهم من هذا أن السعداوى تميز نشاطها النسوى بزعم أن فيه أصالة تفتقدها الناشطات النسويات العربيات اللواتى ينتقدنها واللواتى تعلن أنهن "غربيات" وبالتالى لسن أصيلات (١٩٩٣، ١٧٥). إضافة إلى كونها متمسكة بالجوهر (وهى تصف فكراً عربيا/شرقيا لم يمسه الغرب وله موقف معارض له) فإن هذا الزعم يفتقر إلى الدقة حيث إننا سنرى لاحقًا أن انتماء السعداوى النسوى يصطنع مفاهيم وأطراً من أصول متباينة. ولكنها بإسقاطها للناشطات النسويات العربيات الأخريات، تقدم السعداوى نفسها للغرب على أنها الممثلة الحقيقية للنشاط النسوى العربى. وهى إكمالاً لهذه الصورة تروى قصة حياتها إما كقصة نجاح تمثل صعود امرأة من ريف العالم الثالث إلى البروز وإما كقصة اضطهاد لناشطة نسوية تضيق عليها الخناق سلطة أبوية مصممة على إخضاعها. وكثيراً ما يندمج خطا هاتين الروايتين، والمبدأ الناظم لكليهما هو الفردية – وهى أحد المفاهيم العقائدية الأقوى مكانة لدى جمهورها الغربى الذى ينتمى إلى الطبقة الوسطى .

المضمون العربى للاستقبال

يظهر منظور آخر للسعداوى إذا نظرنا لها ضمن المحتوى العربى الأصلى لكتبها. ليست السعداوى فى مصر والعالم العربى ضحية أو رائدة منفردة لحملة من أجل حقوق النساء، ولكنها بالأحرى نتاج لحظة تاريخية بعينها وضعتها فى قلب حضارتها لا خارجها. ومع أنها كانت قد نشرت بعض الروايات مع حلول أوائل السبعينيات، إلا أن كتبها غير الروائية، خاصة **المرأة والجنس** فى ١٩٧١، هى التى جذبت إليها انتباه القراء المصريين والعرب. وقد تبع هذا الكتاب **الأنثى هى الأصل** (١٩٧٤) **والرجل والجنس** (١٩٧٦) **والمرأة والصراع النفسى** (١٩٧٦) وكلها تم نشرها قبل **الوجه العارى للمرأة العربية** (١٩٧٧). وقد ظهرت هذه الكتب ذات التأثير المهم ضمن المحتوى المحدد للفترة التى تبعت الهزيمة المصرية/العربية أمام إسرائيل عام ١٩٦٧ . لقد كانت هذه الهزيمة نقطة تحول لكثير من المثقفين الذين وجهوا نظرتهم النقدية، نتيجة لها، إلى الذات، نحو أنفسهم ونحو مجتمعهم. لقد اعتقدوا أن الضربة العسكرية الساحقة وما تبعها من خسارة للأرض سببها على حد سواء مجتمع عربى فاسد وجبروت إسرائيل العسكرى. ولم يكن هذا التوجه موجهًا نحو القادة وأنظمتهم الفاسدة وحسب ولكنه حاول أن يتفحص ويكشف جذور المشكلة كما رآها هؤلاء الكتاب وليس شواهدها الخارجية. وكانت انتقاداتهم جزءًا من مشروع راديكالى استهدف التشكيك بمختلف مؤسسات السلطة التى تحكم الفرد والجماعة على حد سواء، وتقويضها(١٧) .

وتشارك الكتابات المبكرة للسعداوى فى هذا المشروع الحضارى كما تقر نفسها فى مقدمتها للطبعة الأمريكية من **الوجه المخبأ لحواء** : "نشر خلال السنوات الماضية عدد من الدراسات الجدية وساهمت فى نزع القناع عن كثير من الأمراض الاجتماعية التى تتطلب معالجة راديكالية إذا كان للمجتمع العربى أن يحصل على حرية حقيقية فى كل حقول الكفاح سواء كانت اقتصادية أو سياسية أو إنسانية أو أخلاقية، (١٩٨٢ ، ٢).

وفى بحثهم عن "علاج راديكالى" لأمراض المجتمع العربى، قامت السعداوى وآخرون من الناقدين الاجتماعيين العرب الراديكاليين بتشخيص المرض ووصف العلاج. وهم يعتقدون أن الإبلال التام لا يمكن أن يحقق إلا برفض النماذج والمنظور والمناحى الثقافية الغربية من ناحية وبرفض الضبابية المفروضة وتحديث السلطة الأبوية الجديدة من ناحية ثانية (شرابى ١٩٩٠ ، ٢١). وهذه نقطة حاسمة إذا كنا سنتفهم كتابة السعداوى لأنها تفسر انتقائيتها للأفكار وموقفها من الغرب والإسلام. وقراء نتاجها غير الروائى يلقون فرويد وماركس والنبى محمد ﷺ فى الصفحة نفسها حيث تمزج الأساليب وتستخدم مفاهيم عديدة من فلسفات مختلفة. ومن خلال انتقائيتها فإن السعداوى فعليا تعزز استقلاليتها. إضافة إلى هذا ترفض الضبابية الإسلامية واستعمال الدين كوسيلة للاضطهاد وتحارب كذلك ضد إساءة فهم الإسلام لدى الغرب. وما قد يبدو أنه عدم تجانس فى عملها هو فى الحقيقة تعبير عن المشروع المزدوج للناقد الثقافى العربى لفترة ما بعد ١٩٦٧ والذى له هدف طويل الأجل هو "فى آن واحد تقويض النظام القائم، الإجتماعى والسياسى وذى السلطة الأبوية الجديدة، كالسيطرة الثقافية للغرب (شرابى ١٩٩٠ ، ٢٣)(١٨) . وفى **الوجه العارى للمرأة العربية** بشكل خاص، تتابع السعداوى هذا المشروع التقويضى بمجابهة مباشرة لقضايا مثل "مركز ومعنى التراث وعلاقة الصفة التاريخية ومساءلة الدين والهوية والتقاليد والمعاصرة" (شرابى ١٩٩٠ ، ٢٧).

فالسعداوى – إذن – ليست "عارض شذوذ الحياة الثقافية المصرية" كما وصفها أحد الناقدين الأميركيين (هيتشكوك ١٩٩٣ ، ٣٤)(١٩) . ولا يمكن التأكيد بما يكفى أنها كانت تكتب كجزء من موقف نقدى ثقافى، تقدمى وعلمانى، بدأ بالظهور. وقد وجد هجومها على السلطة الأبوية مثلا صدى فى دراسة هشام شرابى (١٩٧٥) عن العائلة العربية الأبوية وكيف توحد أبناءها فى قالب اجتماعى يؤدى إلى الخضوع والامتثال والاتكالية. وعالم النفس اللبنانى، على زيور (١٩٧٧)، يواجه المجتمع كما تفعل السعداوى بصفة محلل فيطبق التحليل النفسانى لدراسة القلق واختلال التوازن اللذين يولدهما فى الشخصية العربية مجمتع متناقض ومتغير. غير أن الإسهامة الأصيل للسعداوى فى هذا النقد الراديكالى هو إبرازها للجنس والمواضيع الجنسية. وفى حين

أن الناقدين العرب المذكورين أعلاه يتكلمون فى الغالب حول فرد غير محدد الجنس فإن السعداوى تخطو براديكالية لإضفاء صفة الجنس على الشخص العربى الذى هو محل كلامها[٢٠] . إضافة إلى هذا فإن النقد الذى تقدمه السعداوى فى مجال نشاطها النسوى كان فعالاً فى إيجاد شعبية للحديث عن الأمور الجنسية وعن حقوق النساء. وخلافًا للكتابات الأكثر أكاديمية لناشطات نسويات راديكليات أمثال فاطمة المرنيسى وخالدة سعيد، فإن نقدها كتب بلغة سهلة المنال لا هى أدبية ولا فنية. وإن اسلوبها البسيط وعباراتها المقتضبة وفقراتها القصيرة تعطى لكتبها نكهة صحافية وتجتذب جمهوراً واسعًا من القراء. وكتبها غير الأدبية تمزج بين الأساليب ومقارنة التحليل النقدى والنقاش العلمى وتاريخ حالات معينة والنوادر الشخصية وسيرتها الذاتية. وهى تخاطب القراء بالثقة التى يمتلكها الطبيب وبحماس الناشطين وبصدقية شاهد العيان وبعاطفة المرأة التى تعرضت للإيذاء.

اختلفت الكتابات غير الروائية للسعداوى عن الخطاب السائد للناشطات النسويات المصريات من حيث أنها ركزت على النساء الفقيرات مؤكدة اضطهادهن واستغلالهن. وفى حين أن هذا التأكيد يقع ضمن أطر الخطاب الفكرى اليسارى العام فقد كان تخريبيا بمضمون النشاط النسوى المصرى الذى كان يعبر عن مصالح سيدات الطبقتين الوسطى والعليا وكان يتبناه أفراد هاتين الطبقتين والذين كان من بينهم أمثال قاسم أمين وهدى شعراوى ودرية شفيق وكائسة نبراوى وأمينة السعيد. ويجب أن لا ننسى أن رئيسة الحركة النسوية فى مصر فى السبعينيات كانت جيهان السادات بعينها، زوجة الرئيسى المصرى، وقد عينت نفسها لهذا المركز. وفى حين أن الناشطات النسويات التابعات للمؤسسة الحاكمة مثل جيهان السادات وأمينة السعيد انبرين للمطالبة بحقوق النساء وأقررن بالحاجة لتحسين أوضاعهن، إلا أنهن تبنين برنامجًا إصلاحيا لتنفيذ هذا التغيير. وقد رفضت السعداوى برنامجهن المعتدل المحدود وتحدت استراتيجياتهن للتحرير مطالبة ليس بالإصلاح ولكن بإعادة هيكلة المجتمع بكامله. وبمعنى آخر أن كتاباتها الجدلية كانت ردا على هذه التقليدية النسوية بمقدار ما كانت نقداً للسلطة الأبوية فى المجتمع بشكل عام[٢١].

السعداوى ككاتبة روائية

قليلون من النقاد العرب يمكن أن يشككوا بالإسهامة المهم لكتابات السعداوى النظرية والجدلية فى الفكر العربى المعارض[٢٢] . غير أن مركزها ككاتبة روائية فيه مجال أكبر للخلاف. فالناقدون والقراء العرب يستغربون بشكل عام الإطناب الذى يكدس على روايات السعداوى فى الغرب واستنتج البعض أن شعبية رواياتها أقل تعلقًا بمزاياها الأدبية منها بإرضاء افتراضات القراء الغربيين عن الرجال والنساء العربيات (حافظ ١٩٨٩). ورد الفعل هذا لروايات السعداوى يهمل فى الغرب عادة نتيجة العدائية العربية الذكورية ضدها ككاتبة نسوية[٢٣] . ولكى نتجاوز هذه التفسيرات الاختزالية، يجب أن نقيم النتاج الروائى للسعداوى من خلال مضمون التقليد الأدبى العربى الحديث الذى من خلاله يقرأ إنتاجها ويحكم عليه.

وكما لاحظ ناقدو الأدب العربى، فإن الرواية المصرية، رغم أنها فى معظم الوقت من تأليف الرجال، كانت منذ بدايتها تدور حول جنس النساء اللواتى كن شخصيات رئيسية أو مشاكل رئيسية كما يتضح من بعض العناوين الأولى مثل **زينب** (هيكل ١٩١٤) وسارة (العقاد ١٩٣٨). وكان موضوع الحب ومسألة وضع المرأة فى المجتمع محوريين فى هاتين الروايتين وفى أمثلة أخرى مبكرة من هذا النمط بما فى ذلك **إبراهيم الكاتب** لإبراهيم عبد القادر المازنى (١٩٣١)، **ودعاء الكروان** لطه حسين (١٩٣٤) **وحواء بلا آدم** لمحمود طاهر لاشين (١٩٣٤). وقد بقيت النساء هن الشخصيات المحورية فى الأعمال الشعبية للرومانسيين فى الخمسينيات والستينيات. وبعض هؤلاء الكتاب، مثل إحسان عبد القدوس على سبيل المثال، حاول أن "يتجاوز المحرمات فيما يتعلق بما يمكن ذكره فى الأدب". وتم هذا عبر رواية القصة بشكل مثير ومدغدغ عن "كفاح شابات من عائلات جيدة لتحرير أنفسهن على الصعيد العاطفى والجنسى بشكل رئيسى" (كيلباتريك ١٩٩٢، ٢٤٦). وجنبًا إلى جنب مع هذا الأدب ويتعارض جزئى معه كان "الأدب الملتزم" فى الخمسينيات والستينيات المتأثر بالواقعية الاشتراكية.

ووفقًا لأنصار هذه المدرسة فإن الفنان الحقيقى هو عنصر فاعل ذو مسئولية للتعبير عن المضطهدين فى مجتمعه (أو مجتمعها). وقد جاء الجيل الأول من "الكتاب الملتزمين" بعد وقت قليل من ثورة ١٩٥٢ وفى ذروة فترة التخلص من الاستعمار فى العالم العربى وكان واثقًا أن النضال من أجل التحرر والعدالة سينتصر لا محالة. ويضم هذا الجيل ، على سبيل المثال، عبدالرحمن الشرقاوى الذى تصور روايته **الأرض** (١٩٥٣، وقد ترجمت بعنوان **الأرض المصرية** عام ١٩٦٢) نضال الفلاحين ضد ملاك الأرض المستبدين، ولطيفة الزيات التى تروى روايتها الباب المفتوح (١٩٦٠) قصة النضال الناجح لامرأة ما من أجل الانعتاق.

ولم يكن بالإمكان بعد ١٩٦٧ المحافظة على "التفاؤل الثورى" (كيلباتريك ١٩٩٢، ٢٥٢) لكتاب من أمثال الشرقاوى والزيات لأن الهزيمة على يد إسرائيل أثرت على الروائيين بالطريقة نفسها التى أثرت فيها على المثقفين العرب الآخرين. وكان لدى كتاب ما بعد ١٩٦٧، خاصة "جيل مسرح ٦٨"، نظرة أكثر تشاؤمية عن مجتمعهم وعن مستقبله وكتبوا ضد مؤسسة شعروا أنها خانت وعود الثورة. وفى رواية **الحداد** (١٩٦٩) يدين محمود يوسف القعيد السلطة الأبوية الاستبدادية كما أنه، فى رواياته اللاحقة، يستهدف مصر السادات. كذلك ينتقد يحيى طاهر عبد الله السلطة الأبوية فى **الطوق والأسورة** (١٩٧٥) التى يتتبع فيها معالم حياة ثلاثة أجيال من النساء. وفى روايته التاريخية **الزينى بركات** (١٩٧١) يشرح جمال الغيطانى تصرفات الدولة المستبدة (الفاشستية). وتنتمى السعداوى، بصفتها الروائية، إلى هذا الجيل من المؤلفين اليساريين وتشاركهم قناعتهم بالأدب الملتزم وعداءهم للمؤسسة (الحكومية) بكل صيغها الاستبدادية[٢٤] . واللهجة الآملة لروايتها الأولى **مذكرات طبيبة** (١٩٥٨) تسلم مكانها إلى التشاؤمية، أو فى أفضل الأحوال الأمل المتحفظ، فى رواياتها اللاحقة التى كتبت فى الفترة التى تصفها هى بأنها زمن الردة الثورية.

ولكن الإنجاز الأدبى للسعداوى لا يكمن فى نقدها الاجتماعى قدر ما يكمن فى الدفعة التى أعطتها للرواية العربية النسوية. وفى حين لم تكن أول من كتب "روايات نسوية" إلا أنها تبرز على أنها هى من جعل بالإمكان التعرف على الرواية العربية النسوية كنهج[٢٥] . والكاتبات الأخريات لما نستطيع أن نسميه روايات نسوية اخترن أن لا يصبحن روائيات متفرغات : أمينة السعيد التى كتبت **الجامحة** عام ١٩٥٠

(أول "رواية عربية نسوية" حسب قول الناقد المصرى رجاء النقاش [١٩٩٥   ]) ، تابعت مستقبلاً ناجحًا ورائدًا فى الصحافة، وتوقفت لطيفة الزيات عن نشر الروايات بعد هزيمة ١٩٦٧ مدة خمسة وعشرين عامًا مفرغة نفسها بدل ذلك للتعليم وللنقد الأدبى (انظر مثلا الزيات ١٩٩٤). وكانت السعداوى تكتب كذلك فى لحظة أكثر ملاءمة من وقت كتابة اللبنانية ليلى بعلبكى لكتابها عام ١٩٦٣ **سفينة حنان إلى القمر** الذى حوكمت بسبب الفقرات ذات الصراحة الجنسية فيه. والأهم من هذا أن السعداوى نجحت فى أن تبنى على الزخم والسمعة التى لقيتها من خلال نتاجها غير الأدبى ، وهى تنتج أعمالاً غضبى لا غموض فى راديكاليتها ضمنت للرواية النسوية مكانًا فى الخارطة الأدبية للأدب العربى الحديث.

لقد أقر المعلقون العرب بهذا الإنجاز. وخصص الناقد الأدبى السورى جورج طرابيشى كتابًا كاملاً لروايات السعداوى لأنها، فى اعتقاده، "الممثل الرئيسى للرواية العربية النسوية" (١٩٨٨ ، ٩). والمؤرخون لأدب الرواية العربية، عرب وغير عرب على حد سواء (مثلا روجر آلن، وجوزيف زيدان ، وتريفور لى غاسيك)، يعطون للسعداوى فى ما وضعوه من كتب تاريخ الأدب مكانًا يخصصونها فيه كالنصير الأول للرواية العربية النسوية. ولكن فى حين أن هؤلاء الناقدين يقدرون إسهاماتها، إلا أنهم يشيرون كذلك إلى ما يعتبرونه ضعفًا فى نتاجها الروائى. فالطرابيشى مثلاً ينتقد السعداوى لتجريدها الرجال والنساء فى روايتها **المرأة عند نقطة الصفر** واختزالهم إلى شخصيات ذات "بعد واحد". وهو يقول إن مثل هذا التصوير للشخصيات يفشل تسليط الضوء على العلاقات الإنسانية المعقدة ولذلك "لا يؤدى إلى أدب جيد" (١٩٨٨ ، ٦٧–١٨)[٢٦] . وعفيف فرج، وهو ناقد أكثر محافظة من الطرابيشى، يخطّئ السعداوى لفرضها منطقًا عقائديا على عالم الأدب والانتقال بين الأبحاث الهجومية والسرد الروائى لتقديم رأيها من خلال بسط واضح بذاته بدل أن يكون من خلال تدرج الأحداث (١٩٨٥، ٣٩١). وهو يستنتج بأن الشخصية فى روايات السعداوى هى تقريبًا مسرح فارغ إلا من البسط العقائدى المكتوب بخط كبير. إن بطلة السعداوى تبقى أسيرة النص العقائدى الجامد ويسيطر هذا النص على السرد الروائى والعقدة والشخصيات. وتبنى عقدتها الميكانيكية حول فكرة، مثل أغنية عربية تبنى موسيقاها حول كلمات الأغنية (٣٢٠) . ويوافق زيدان على هذا مشيرًا إلى أن قوة الروايات – "التزامها بقضية تحرير المرأة" –

هى أيضًا موقع ضعفها ، لأن هذا الالتزام يميل إلى "فرض الظلال على قصصها إلى درجة أن أفكار وأقوال شخصياتها تبدو فى بعض المجالات قسرية وغير ملائمة" (١٩٩٥ ، ١٣٠). وفى أماكن معينة من **مذكرات امرأة طبيبة** ، مثلاً، يزعم زيدان أن "الرواية تبدو وكأنها موقع تبشر السعداوى من خلاله بآرائها بأسلوب خطابى غير ملائم لرواية" (١٣١). ولم يتعرض الناقدون إلى شكل روايات السعداوى فقط بل إلى رسالتها كذلك. ويستهدف الطرابيشى ما يسميه "فلسفتها الفردية" و "موقفها الانتقالى". وفى رأيه أن كفاح فردوس فى **المرأة عند نقطة الصفر** موجه لا نحو تحرير أخواتها من الإناث ولكن نحو تحريرها هى (١٩٨٨ ، ٢٣)، و "عدميتها الزاهدة" هى طريقة لرفض الواقع لا لتغييره. وهو يستنتج أن قصة فردوس لا شك تستحق أن تروى. غير أن تقديمها كحالة فردية معزولة أمر والارتقاء بها إلى مستوى القضية النظرية هو أمر آخر تمامًا (٣٣). وفى دراسة سابقة لرواية السعداوى **امرأتان فى امرأة** ، يقول إن خوف الشخصية الرئيسية من (فكرة) القطيع وشعورها باستثنائيتها أو باختلافها لا يؤديان إلى "تطوير شخصيتها الخاصة" بل إلى موقف نخبوى (الطرابيشى ١٩٧٨ ، ٢٣) . وعلى النسق نفسه يقول أحمد جاسم الحميدى إن العمل الروائى للسعداوى يحول الصراع الطبقى إلى صراع جنسى (١٩٨٦ ، ١٩٧) ويحول "الوضعية المبعدة" إلى "وضعية نخبوية" (١٨٧) . ويجد فى نهايات رواياتها إشكالية خاصة. ويوافق فرج على ذلك ونقطته أنه لا أمل فى التحرير لبطلة السعداوى التى يعتمد وعيها وتصرفها على رد الفعل والتى تنتقل فى كل رواية من التمرد إلى الخضوع (١٩٨٥ ، ٢٤٠). ويبدى الناقد المصرى صبرى حافظ إعجابه بنوايا السعداوى ولكنه يعلن أن أدبها الروائى فاشل – عقائديًا لأنه "يقلب النظام السلطوى الأبوى السائد دون فهم واضح للمخاطر التى يتضمنها ذلك"، وفنيا بسبب "التوجه ذى البعد الواحد للمؤلفة فى نتاجها (١٩٩٥ ، ١٦٦ ، ١٧٠). أما الكاتبة الروائية سلوى بكر فهى تنتقد رأى السعداوى بأن مشكلة المرأة هى جنسية بشكل رئيسى وتقول " يجب أن تعطى الأولوية بدلاً من ذلك إلى الوضع الاقتصادى الدنيوى للنساء" (ورد فى العلى، ٦٥)[٢٧] . وبكر ليست الكاتبة الوحيدة التى تنتقد السعداوى ككاتبة روائية، فالكاتبة الروائية العراقية عليا ممدوح تتهمها بأنها حولت الإبداعية التى هى المثال والذاكرة الحية إلى

مختبر لإظهار عينات مريضة ومشوهة تصورها على أنها أنماط اجتماعية عامة (الحياة، ١٩٩٢ ، ١٢). كذلك تخطأ السعداوى بسبب أسلوبها التكرارى وضعف اللغة وقصور التطور التقنى (فرج ١٩٨٥ ، ٢٤٦ ؛ حافظ ١٩٨٩). وتمثل الروائية الأنجلو – مصرية أهداف سويف، وهى نفسها تكتب عن الجنس لدى المرأة، رأى الكثيرين عندما تعلق بأن السعداوى تكتب بحثًا علميا جيداً ولكنها تكتب رواية سيئة. ومن غير الإنصاف أن يعتقد الغرب بأن ما تكتبه يمثل الكتابة الإبداعية للنساء العربيات (الحياة ١٩٩٦ ، ١٢).

وكما تظهر الخلاصة أعلاه، فإن الناقدين العرب للسعداوى ليسوا متجانسين. وكذلك فإن من يكتبون عنها فى الغرب يصفون عملها من منظورات ورؤى متنوعة مع أنهم فى بعض الأحيان يقرون بالأمور نفسها التى يثيرها الناقدون العرب[٢٨] . وقد تناول آخرون إشكالية الاستقبال (مثلا هيتشكوك ١٩٩٣ ؛ ميترا ١٩٩٥). غير أن الناقدين الغربيين قد أعطوا النتاج الروائى للسعداوى بشكل عام استقبالاً أكثر إيجابية من نظرائهم العرب ويمكن تفسير هذا الاختلاف جزئيا من خلال الأطر المختلفة جدا التى يضعون عملها الروائى ضمنها، إذ كثيراً ما يتكلمون عنه بصفة "أدب المقاومة" (هارلو ١٩٨٧)، "نصوص نساء العالم الثالث" (صليبا ١٩٩٥)، "أدب البينات" (هيتشكوك ١٩٩٣)، أو حتى تصنيفات أكثر عمومية مثل "رواية المتشردين" (بين ١٩٩٢) أو "الكتابات النسوية" (العقاد ١٩٨٧، سلتى ١٩٩٤، ليونيه ١٩٩٥). ولكن فى حين أن هذه التصنيفات والسياقات تلقى ضوءاً على بعض نواحى روايات السعداوى إلا أنها تغفل نواحى أخرى. وكما بين مؤخراً عدد من الناقدين من حقبة ما بعد الاستعمار ، فإن الأطر النسوية وأطر ما بعد الاستعمار تستطيع أن تكون تعميمية إلى درجة مضللة (موهانتى ١٩٩١؛ أحمد ١٩٩٢؛ دونيل ١٩٩٥). وبسب غياب المضمون العربى فإن هذه الأعمال تميل إلى المبالغة فى استثنائية روايات السعداوى وفعاليتها على التقويض. وهكذا ففى حين أن مالطى – دوغلاس تعلن فى رسالتها عن السعداوى أنه "من بين كل الكتاب العرب الأحياء ما من أحد غير نوال السعداوى وضع أصبعه أو أصبعها بهذه القوة على نبض الحضارة العربية ونبض الشرق الأوسط المعاصر" (١٩٩٥ ، ٢) ، إلا أنها تتكلم عن السعداوى بمعزل عن الكاتبات العربيات الأخريات.

وكما بينت فى مكان آخر "فإن الإشارات العابرة القليلة للمشهد المعاصر تسعى إلى إظهار لا كيف تظهر السعداوى من وسط حضارتها وتتواصل معها ولكن كيف تتجاوزها" (عميرة ١٩٩٦ ، ٢٣١). ويوضع أدب السعداوى الروائى أحيانا فى مضمون عربى قائم على بعد زمنى جيد من وقت إنتاجه بحيث يجعل ذلك من الصلة بين النص والمضمون أمرًا غير محدد المعالم فى أحسن الأحوال.

وما هو أكثر صلة بالنقاش الحالى حول ما يقوله الناقدون الغربيون حول أدب السعداوى الروائى هو الإطار الذى يوضع نقدهم فيه. ويبدو أن الناقدين الذين يكتبون فى الغرب يفترضون بأنهم أكثر مصداقية وإنصافًا ونزاهة، وبالتالى فهم أكثر تأهيلاً للحكم على أدب السعداوى الروائى من نظرائهم العرب. وتشجع السعداوى نفسها هذا الافتراض، وفى مقابلة حديثة لها تمدح الناقدين الغربيين لكونهم "موضوعيين" وتعلن أنها لا تعير اهتمامًا لما يقوله ناقدوها من العرب لأنهم ليسوا مؤهلين لتقييم شخصيتها التى تختلف عن كل ما ألفوه[٢٩] . وهى توضح فى مقابلة أخرى أنها لم تعد تكتب فقط لجمهور عربى بحت: "لم تكن لدى سابقًا بهجة التجريب أو حريتها. ولكننى أرغب الآن أن أتجاوز ذلك، أن أجرى تجارب فى اللغة، أن أختبر الأفكار، أن تكون لى حرية أكبر، وحتى إذا لم ينشر الكتاب فى العالم العربى. كنت ابتداءً أكتب للشعب العربى، رجالاً ونساء. وكان على أن آخذ جمهورى بعين الاعتبار. لم أكن أكتب للملائكة فى السماء. كان جمهورى هو الشعب العربى. لذلك فإننى إن تكلمت عن أمر سيرفضونه كليًا لم يدخل هذا الأمر إلى كتابتى ولكننى الآن لا أكترث" (السعداوى ١٩٩٠، ٤٠٤).

وقد تناول بعض القراء العرب حقيقة أنها لم تكن تتحدث إليهم. وتنظر إحدى القارئات إلى شعبية السعداوى فى الغرب بشك: "إنها لا تحارب فعلاً من أجل قضية ، إنها تحارب من أجل قضيتها هى ... أنا لا أشعر أنها تستحق المتابعة. لقد صنعت لنفسها سمعة خارج مصر بدلاً من داخل مصر" (غوش ١٩٩١ ، ١). ووفقًا للروائى المصرى جمال الغيطانى فإن السعداوى "تعيش فى أمريكا لأنها تريد جائزة نوبل. إنها تكتب للغرب وهى غير قادرة على الشعور بالمشكلات الحقيقية للنساء" (ورد فى لينون ١٩٩٤ ، ٢٩). وباستعمالهم لتغيير السعداوى لموطن سكنها من أجل صرف النظر عن كتابتها، يفترض هؤلاء الناقدون "أن الهويات تتبع المكان وأن وجهة نظر نقية وأصيلة

لا يمكن تطويرها إلا إذا بقى الإنسان ملتصقًا بموطن أصله" (مايكل ١٩٩٥، ٨٧). ومن السخرية أن السعداوى نفسها قد استعملت منطقًا مماثلاً للنيل ممن يختلفون معها زاعمة أن الكثيرات من الناشطات النسويات اللواتى ينتقدنها يعشن فى الغرب وهن، لذلك السبب، غربيات التطبع بالنسبة لموقفهن النسوى (١٩٩٣ ، ١٧٥)، وحسب ما يقول أحد من أجروا مقابلات معها فإنها تصف إدوارد سعيد بأنه "مثقف متعجرف يمتلك تفسيراً غربياً للشرق الأوسط" (وينوكر ١٩٩٤ ، ١٢).

وعندما لا يكون بالإمكان التشكيك فى أصالة الناقدين فإن السعداوى تلجأ إلى استراتيجية أخرى... ففى الرد على نقد الطرابيشى لها فى كتابها **امرأة ضد جنسها** (وهو رد يظهر كملحق للترجمة الإنجليزية لكتابها)، تعلن السعداوى بأن كتابه "هجوم شخصى". وهى تعترض ضمن ما تشير إليه على نقاش الطرابيشى بأن فى كتبها مادة ذات علاقة بالسيرة الذاتية وأنها تبدو وكأنها تشعر بتماثل مع بطلاتها. وهى تسخر من الطرابيشى لاستعماله النظرية المعقدة (التحليل النفسانى الفرويدى) لفهم ما تسميه "رواية بسيطة" (الطرابيشى ١٩٨٨ ، ١٨٩-٢١١). غير أن ناقدين آخرين قد كتبوا عن عنصر السيرة الذاتية فى كتابة السعداوى وعن تمثلها مع بطلاتها واستخدموا موقف التحليل المعتمد على النظريات المعقدة لفهم رواياتها، ولم تحتج السعداوى أو أى شخص آخر على محاولاتهم[٣٠] . ولكن الطرابيشى أكثر نقداً للسعداوى. وكثيرون من الناقدين فى الغرب تبنوا موقف السعداوى من الطرابيشى ويدافعون عنها إزاء ما يفترض من شخصية هجومه التى يزكيها كرهه للنساء ومقاومته للنشاط النسوى. وهم يبدون الاستنكار والاستغراب أن كتاباً مثل كتابه قد ألف أصلاً وأن مجرد حقيقة أنه ترجم إلى اللغة الإنجليزية يمثل بالنسبة إليهم وجود مؤامرة للنيل من سمعة السعداوى[٣١] .

إن مثل هذه الردود على الطرابيشى وعلى ناقدين عرب آخرين للسعداوى تمثل عدم توازن فى علاقات القوى بين المثقفين المقيمين فى الغرب وبين نظرائهم المقيمين فى البلدان العربية. ويبدو أنهم يقولون إن من المقبول أن يقدم العالم الثالث أصول النصوص ولكن يظل العالم الأول أكثر قدرة على القيام بنقدها (انظر ميتشيل ١٩٩٥ ، ٤٧٥). وهؤلاء المدافعون عن السعداوى ينظرون إلى الناقدين العرب الذكور بشكل عام بالشك

والعدائية. وهكذا فإن تعليقًا عابرًا كقول إدوارد سعيد بأن السعداوى قد تم تعريضها للأضواء ونقل أقوالها فى الغرب أكثر مما يجب (١٩٩٠، ٢٨٠) يتم تجسيمه خارج كل المقاييس ليتم تقديمه على أنه يمثل "واحدًا من المواقف الإجماعية السلبية حول النشاط النسوى المصرى" (مالطى – دوغلاس، ١٩٩٥، ٢٨٣). وكثيرًا ما يقوم هؤلاء المدافعون بدمج إجمالى لناقدى السعداوى : الرقباء الرسميين للحكومات، الناقدين المحافظين الذين يرفضون التوجه النسوى لنتاجها غير الروائى، والناقدين الأدبيين لأدبها الروائى كلهم يدمجون فى هيئة واحدة اضطهادية تسمى "الناقدون العرب الذكور"[٣٢] . وهذه الثغرة المفترضة بين الناقدين العرب والغربيين محورية من أجل بناء هوية السعداوى كناشطة نسوية مضطهدة لا تقدير لها فى العالم العربى الذى تنتقده.

غير أن هذا الدفاع عن السعداوى يغفل مضمون النقد الموجه لها كنقد الطرابيشى، فهم لا يذكرون مثلاً أنه فى الحقيقة يستفرد بالسعداوى بسبب تحليله الفرويدى؛ وهذا الكتاب هو فى واقع الأمر الثالث فى سلسلة كتب له تستخدم التحليل النفسانى لاستقراء الأدب العربى. وفى الأول (١٩٨٢) يدرس الطرابيشى أعمال الناشطة النسوية أمينة السعيد إلى جانب كتاب ذكور، وفى الثانى (١٩٨٣) يحلل مذهب الرجولة فى أعمال محمود ديب وحنا مينا[٣٣] . ومعرفة كتب النقد الأخرى للطرابيشى تظهر أنه ليس عدوا للنشاط النسوى، ففى نقده لمينا، على سبيل المثال، يشير إلى عداوة النساء وإلى الطابع الجنسى فى روايات هذا الكاتب السورى. وهو ينبه إلى التناقضات بين تصريحات مينا المناصرة لتحرير المرأة والتى يتعاطف معها الطرابيشى وبين تصويرهن المعادى للمرأة فى رواياته (١٩٨٣، ٨٧). ويقدم الطرابيشى قراءات ذكية لشخصيات النساء يمكن لكثير من الناشطات النسويات ، بما فيهن السعداوى نفسها، أن يجدنها مثيرة.

وفى نقاشه للنموذج المتكرر عن المرأة الوارد فى عمل مينا (١١٥ ، ١١٧) يظهر مثلاً كيف أن مينا يلصق قيمًا سلبية بالنشاط النسوى ثم يقابله بالرجولة بكل دلالاتها الإيجابية ، وحتى لو تعدينا الاستقراءات الفردية للطرابيشى فإن مشروعه النقدى ككل ليس معارضًا للسعداوى فى رأيى. إن كتابته تبرز الجنس والأمور الجنسية كمدخلين مهمين للتحليل وتستحضر استقراءاته إلى النقد العربى الأدبى المفردات نفسها

التى تستخدمها السعداوى فى كتاباتها النظرية النسوية. وبنبذهما للممنوعات فإن كلا منهما يؤمن أن الجنس والأمور الجنسية هى مواضيع مشروعة للتحليل والدراسة. ومع أن الطرابيشى ليس ناقداً للنشاط النسوى ولا يدعى أنه واحد، إلا أنه كذلك ليس ضد النشاط النسوى ولا يستحق عمله الإغفال الجماعى الذى استقبل به فى الولايات المتحدة. وليس من ضرورة أن يتفق الواحد مع استقراءاته للنصوص الفردية أو أن يحتضن إطاره النظرى الفرويدى حتى يدرك أن تحليله يثير أسئلة ذات جدارة حول أدب السعداوى الروائى وحول الأدب الروائى النسوى بشكل عام.

التدريس عن السعداوى

إن تحفظات ناقدين مثل الطرابيشى وصبرى حافظ حول الأدب الروائى للسعداوى واردة بشكل خاص نظراً لشعبيتها فى مقررات الدراسة الجامعية فى الغرب. وحيث يمكن القول إنها أهم موقع للاستقبال، فإن عزلة الصف الغربية كثيراً ما تفترض أن "الأدب الروائى يستطيع أن ينجز المهمة التى يفترض فى التاريخ والجغرافيا والاقتصاد وعلم الاجتماع. . إلخ إنجازها" (بحرى ١٩٩٥ ، ٧٤). وحيث إنها كثيراً ما تكون النصوص العربية الوحيدة التى تعرض للطالب، فإن روايات السعداوى "تعلمهم" عن النساء العربيات وعن المجتمع العربى. وما يزيد الأمور تعقيداً أن الخيال والحقيقة كثيراً ما يختلطان سواء فى الروايات (كما فى **المرأة عند نقطة الصفر**) مثل أو كما فى سيرة السعداوى. وليس غريباً أن الطلاب ، مثل المحررين الأدبيين والناقدين، يميلون إلى اعتبار الروايات نوافذ تطل على إسلام أزلى بدلاً من أعمال أدبية تحكمها أعراف معينة وتم إنتاجها فى مضمون تاريخى محدد[٣٤] . ووفقاً لأحد الطلاب فإن **سقوط الإمام** يصف ما "لا بد أن الزمن والتاريخ يبدوان عليه لنساء يسعين إلى الحرية فى الإسلام؛ تكرار لا منته لنفس الحدث وبتغيرات طفيفة فقط. وهذا النوع من مبانى السرد الروائى ... تمسك بزمام ما أتصور أنه الحس المحدود إلى أقصى الدرجات بالفاعلية لدى النساء المسلمات. والسؤال الضخم الذى تقدمه السعداوى هو: ماذا تستطيع النساء أن يفعلنه وهن مضطهدات من قبل السلطة الأبوية المبررة للإسلام؟ كيف يستطعن أن ينفذن من طوق التكرارية اللامتناهية؟".

إن عدداً من المعلمين الذين يدرسون **المرأة عند نقطة الصفر**، وهو أكثر كتب السعداوى شعبية، يبينون أن عليهم أن يجهدوا كثيراً لمنع طلابهم من استخدامها لتعزيز صورة النموذج المتكرر لديهم. وكما يقول أحد المعلمين : "إن الطلاب الغربيين يميلون للجمود عند موضوع الختان والحجاب" (ساغر ١٩٩٥). واستباقًا لهذه المشكلة ، يقدم بعض المعلمين مادة خلفية عن الاستعمار للمساعدة فى بناء مضمون تاريخى (ميترا وميترا ١٩٩٠ ؛ ساغر ١٩٩٥ ؛ صليبا ١٩٩٥ ، ١٤٣)، ويشجعون الطلاب على التخلص من نظريات المنظورات الأصولية والتمحور العرقى، ويذكرونهم بإساءات مماثلة تتعرض لها النساء فى الحضارات الغربية (جنجل ١٩٩٥)[٣٥] .

غير أن هذه الجهود و "التذكيرات" لا تكون دائمًا كافية (جنجل ١٩٩٥). ورد فعلى نموذجى، خاصة لموضوعى فض البكارة والبتر الجزئى لعضو المرأة التناسلى، هو أن يشعر الطلاب بأنهم قد "روعوا إلى الصمت " (ساغر ١٩٩٥)[٣٦] . إضافة إلى الأساليب القرينية أعلاه، فإنى أعتقد أن من الضرورة لفت انتباه الطلاب إلى سياسات الاستقبال نفسها وإلى جعل هذا الموضوع محل الدراسة كأسلوب لوضع عمل السعداوى فى إطار تاريخى أكثر من الحاصل. يجب تشجيع الطلاب على التساؤل عن مواقعهم كقراء وأن يتفحصوا العمليات الوسيطة المتعلقة بالترجمة والتحرير والمراجعة والتطوير الأكاديمى التى جعلت كتب السعداوى متاحة للطالب الغربى .

قرأت السعداوى أول مرة فى أواسط السبعينيات وأنا مراهقة أعيش فى بلدة صغيرة فى الضفة الغربية تحت الاحتلال العسكرى الإسرائيلى. وقد سرب إلى أمين المكتبة العامة ذات الغرفتين فى بلدتنا نسخة من المرأة والجنس وعلى وجهه ابتسامة خبث كانت مألوفة لدى إذ كنت رأيتها على وجهه من قبل كلما أوصى بكتاب كان يعتقد أن على النساء الفاضلات أن لا يقرأنه (كانت القائمة طويلة وشملت كتبًا مثل **أنا كارنينا** و**المانفستو الشيوعى** و**بيت اللعبة** و **كوخ العم توم** وكامل أعمال لينين ذات الشروحات). ولم أستطع تلك الليلة أن أترك الكتاب من يدى وعدت فى اليوم التالى لمزيد. وما أن انتهى الأسبوع حتى كنت قد قرأت ثلاثة من كتب السعداوى ذات الجدل الهجومى . وكان تأثير هذه الكتب على وعلى الأصدقاء الذين شاركتهم قراءتها عميقًا. إنها حرفيا أعطتنا الجرأة على التعبير. وبتقليدنا للهجة السعداوى القتالية وجدنا فى

هذه الكتب الأخيرة لمعارضة حجج الرجعيين سواء كانوا إسلاميين أو علمانيين، والذين جادلناهم بحيوية داخل غرفة الصف وخارجها.

دامت مرحلة السعداوى لدى عامًا أو حوالى ذلك. وقرأت اثنتين من رواياتها ولكن أثرهما كان قد أصبح فى ذلك الوقت خفيفًا ونحوت نحو كتب أخرى محفزة لمؤلفين عرب وأجانب وقد منع كثير منها بعد ذلك من قبل السلطات الإسرائيلية العسكرية. والتقيت السعداوى ثانية بعد سنوات من ذلك، وأنا أواظب على كلية الدراسات العليا فى الولايات المتحدة، على صفحات الجرائد والمجلات وفى عروض وأحاديث خلال مؤتمرات أكاديمية. لكن هذا اللقاء كان مختلفًا جدا عن سابقه، فأنا، كبعض الطلبة الأمريكيين قد روعت إلى الصمت، ففى كل من الزوبعة الشعبية والأكاديمية للنقاشات حول السعداوى والنساء العربيات كدت لا أتعرف على المؤلفة التى كنت أعرفها. والأكثر إزعاجًا من هذا أننى كدت لا أتعرف على نفسى.

إن هذا البحث هو محاولة شخصية لناشطة نسوية عربية تكتب لجمهور جله غربى من أجل إعادة تحديد موقع السعداوى. وقد تعلمت أثناء بحثى أننا نحتاج إلى تبنى طريقة مختلفة فى قراءة السعداوى والكاتبات العربيات الأخريات من أجل كسر الصمت، صمتى وصمت الآخرين، ومن أجل مد جسر عبر الفجوة بين استقبال السعداوى فى الغرب وبينه فى العالم العربى، ومن أجل تصحيح عدم التماثل بالقوة بين أولئك الذين موقعهم فى العالم الأول وبين الآخرين خارجه[٣٧] . إن من الأساسى أن نقوم دائمًا لا بوضع الكاتبة وعملها فى المضمون التاريخى وحسب ولكن أن نفعل ذلك بالقارىء أيضًا. ويجب أن نأخذ بعين الاعتبار كلا من المضمون الأصلى للإنتاج والاستقبال واللحظة الراهنة للقراءة (الاستهلاك). إن مهمتنا كناقدين ومعلمين وعلاقتنا بالنصوص والمؤلفين الذين ندرسهم فى لحظة تاريخية معينة يجب أن تكون محل تقص بمثل القدر كالكتب نفسها.

نشر هذا البحث أصلاً فى إشارات : مجلة النساء فى الحضارة والمجتمع، المجلد ٢٦ ، رقم ١ (خريف ٢٠٠٠) : ٢١٥ - ٢٤٩ . حقوق النشر محفوظة لجامعة شيكاغو والتحفظ قائم على جميع الحقوق، وقد أعيدت طباعته بعد الإذن بذلك.

إيضاحات

١ – لقد اخترت أن أستعمل "العالم الأول/العالم الثالث" خلال هذه المقالة رغم أننى واعية تمامًا لمحدودية هذين المصطلحين فى ضوء التغيرات السياسية – الاقتصادية التى تولد إشكالية لنظرية العوالم الثلاثة. ولكن فى حين أن هذين المصطلحين غير تامين إلا أنهما نافعان فى إلقاء الضوء على عدم التماثل فى القوة بين المثقفين الغربيين والعرب – فى هذه الحالة – وفى استحضار "البؤر البنيوية المشتركة بين الكفاحات" (شوحط ١٩٩٢ ، ١١١) لشعوب مختلفة. وهذا اللاتماثل فى القوة يزيده إبهامًا اصطلاحات مثل "الشمال/الجنوب" و "ما بعد الإستعمار". انظر شوحط ١٩٩٢ لنقد للاصطلاح الأخير ونقاش لصالح الاحتفاظ باصطلاح "العالم الثالث".

٢ – مثلاً **امرأتان فى امرأة** و **موت الرجل الواحد على الأرض** ظهرتا بالعربية عام ١٩٦٨ وعام ١٩٧٤ تباعًا وبالإنجليزية عام ١٩٨٥ بعنوان **امرأتان فى واحدة** و **الإله يموت على ضفاف النيل** ، وظهر البحث فى ترجمة إنجليزية عام ١٩٩١ بعد أكثر من عشرين عامًا على ظهوره أول مرة باللغة العربية عام ١٩٦٥ تحت عنوان **الغائب**. كذلك فإن رواية السعداوى الأولى **مذكرات طبيبة** نشرت فى مصر عام ١٩٥٨ ولكنها ترجمت عام ١٩٨٨ بعنوان **مذكرات امرأة طبيبة**.

٣ – ظهرت أزواج الكتب التالية فى السنة نفسها : **المرأة عند نقطة الصفر** و**الإله يموت على ضفاف النيل** (١٩٨٥) ؛ لا مكان لها فى الجنة و موت وزير سابق (١٩٨٧) ؛ **مذكرات امرأة طبيبة** و **سقوط الإمام** (١٩٨٨)؛ و **براءة الشيطان** ونسخة جديدة من **مذكرات من سجن النساء** (١٩٩٤).

٤ – تستند هذه المعلومات إلى مسح محدود وغير رسمى أجريته بينما كنت أكتب هذا البحث. وقد اتخذ المسح شكل أسئلة أرسلتها إلى قوائم مختلفة من ذوى العلاقة (الدراسات النسوية، الأدب الإفريقى، الأدب العربى، و دراسات حقبة ما بعد الاستعمار).

وقد سألت الذين يعلمون السعداوى أن يذكروا اسم المقرر الذى تدرس فيه، أسماء كتبها المسماة لذلك الغرض، وتعليقًا حول تجاوب الطلاب. إننى أشكر كل الذين ردوا على أسئلتى إذ إن المعلومات التى أعطوها ساعدت جدا.

٥ – انظر مثلاً فيرنيا ١٩٨٥؛ الحبرى ١٩٨٦ ؛ بدران وكوك ١٩٩٠ ؛ بووين وإيرلى ١٩٩٣ .

٦ – المقابلات مع السعداوى تشمل السعداوى ١٩٨١ ، ١٩٨٠ ، ١٩٩٠ ، ١٩٩٢ ، ١٩٩٣ ، ١٩٩٤ ، ١٩٩٥ . وقد ظهرت مراجعات عن كتبها فى جرائد مثل **نيويورك تايمز، واشنطن بوست، كريستيان سيانس مونيتور، فاينانشيال تايمز، تورونتو ستار، غارديان، و بابليشرز ويكلى.** وظهرت مقالات عنها فى **واشنطن بوست، سان فرانسيسكو كرونيكل، شيكاغو تريبيون ، أتلانتا جورنال أند كونستيتيوشن، ساندى تلغراف، غارديان، كانيديان دايمنشن، سياتل تايمز، و غازيت** (مونتريال).

٧ – يمكن للمرء أن يقول بأن السعداوى، عند هذه النقطة، كانت محبطة بالثورة الإيرانية ولذلك غيرت لهجتها الخطابية. وفى حين أن ذلك قد يكون هو الوضع جزئيا، إلا أن غياب كل خطابية معادية للإمبريالية من هذه المقدمة يبين على أن عوامل أخرى قد فعلت فعلها. إضافة إلى هذا فهى عندما سئلت فى مقابلة عام ١٩٩٢ ما إذا كانت لا تزال ترى الثورة الإيرانية بنفس المقاييس الإيجابية لحركة معادية للاستعمار تنشد التغيير، أجابت السعداوى بأن الثورة الإيرانية الأصلية قد فشلت تماماً لأنها أجهضت من قبل القوى الاستعمارية التى " لعبت دوراً فى تحويلها من ثورة سياسية واقتصادية إلى ثورة دينية" (١٩٩٢، ٣٥). وفى توجهها لمخاطبة القراء اليساريين لمجلة بروغريسيف، ما زالت السعداوى تدافع عن الطبيعة الأصلية للثورة المعادية للاستعمار والاجتماعية الأهداف. وفى مقابلة أخرى أجرتها أثناء حرب الخليج تذكر ثانية طبيعة نظام الخمينى المناهض للامبريالية (١٩٩١، ٢٤).

٨ – إن سياسة الباب المفتوح التى تبناها نظام أنور السادات فى أواسط السبعينيات أتاحت مجال الاقتصاد المصرى أمام الاستثمارات الأجنبية والشركات المتعددة الجنسيات. وقد عارضت هذه السياسة مجموعات سياسية عدة والكثير من المثقفين.

٩ - إن فصل "الأصول الإيجابية للمرأة العربية" يبدأ فى النسخة العربية بالفقرة التالية غير الموجودة فى الفصل نفسه من الطبعتين الإنجليزية الأمريكية : كانت المرأة العربية سابقة للمرأة الأوروبية والأمريكية فى مقاومة النظام الأبوى الطبقى. ولم تع المرأة الأمريكية حتى السنوات الأخيرة للقرن العشرين أن اللغة المسيطرة هى لغة الرجل وأن كلمة 'رجل' تعنى الإنسان أو كل الإنسانية وأن الصيغة المذكرة تشمل كلا من الرجال والنساء. وتحاول بعض حركات تحرير المرأة فى أمريكا وأوروبا الآن تغيير اللغة. ولكن المرأة العربية فعلت هذا قبل أربعة عشر قرنًا. ثم تذكر السعداوى الحادثة التى احتجت النساء المسلمات فيها لدى النبى بأن القرآن يخاطب الرجال فقط، وهو احتجاج نتجت عنه آيات جديدة تذكر الرجال والنساء (١٩٧٧، ٣٩). ويظهر نص مخفف لهذه الفقرة فى خاتمة الطبعة الإنجليزية : " لقد سبقت النساء العربيات نساء العالم فى مقاومة نظام السلطة الأبوية المستند إلى سيطرة الذكور" (١٩٨٠، ٢١٢). وفى مناسبة أخرى تعلم قراءها فى هامش للنسخة العربية أنها وهى تحضر مؤتمراً فى الولايات المتحدة انتقدت العرض الذى يعتمد النموذج المتكرر للنساء العربيات فى الأفلام الأمريكية (٥٣). وقد غاب هذا الهامش فى النسخة الإنجليزية. وهى تحاول فى كل من هاتين الحالتين أن تفصل أمام جمهورها العربى بين نفسها وبين الناشطات النسويات الغربيات ولكنها بعد ذلك تلغى هاتين الفقرتين من طبعات اللغة الإنجليزية حتى لا تستعديهن.

١٠ - إن هذا الهدف الأصلى يتضح من إهداء السعداوى الذى يقول : إلى بناتى وأبنائى، شباب العالم العربى، بما فيهم ابنتى منى وابنى عاطـف، على أمل أن يكون المستقبل أكثر صدقًا وتنوراً من الماضى والحاضر (١٩٧٧) .

١١ - انظر باسو ١٩٨٢ للاطلاع على رد على هذه المقابلة.

١٢ - تشجع السعداوى أحيانًا هذا الفهم. انظر، مثلاً، السعداوى ١٩٩١، ١٥٦ .

١٣ - مثل واضح على هذا الإبراز الذاتى هو **النعى** الذى كتبته السعداوى عن أمينة السعيد فى **الغارديان** (السعداوى ١٩٩٥)، وفيه تصرف النظر عن انتماء السعيد

الحركة النسوية مبينة أن السعيد كانت تقليدية فى آرائها عن النساء ومساومة فى تعاملها مع السلطات القائمة وتكاد لا تذكر أى شىء عن تاريخ السعيد الطويل فى الحركة النسوية. وللاطلاع على رد القراء الغاضب لهذا النعى ولما أغفله انظر كراوتشر ١٩٩٥ ؛ جندى ١٩٩٥ .

١٤ – انظر كذلك السعداوى ١٩٨٥ ؛ ١٩٩٣ ، ٣٥ ؛ ١٩٩٤، ٢٥؛ ١٩٩٤، ٣٠ ، ١٢٦، ١٥٩ .

١٥ – انظر مثلاً تشويهها لصورة بدور، المرأة المسلمة، ولفوقية، المرأة الماركسية (السعداوى ١٩٩٤، خاصة ٣٨، ١١٥، ١٢٦، ١٣٠). وكثير من الدعابة فى الكتاب يجرى على حسابهما حتى على مستوى التلاعب اللفظى على اسميهما (" بدور" تعنى "ذات الوجه الجميل"، وهو اسم سجينة تغطى كامل وجهها ؛"فوقية" تعنى "المتحذلقة" وهو اسم أطلق على السجينة الماركسية). ومن المؤشرات المهمة أنه عندما قررت السعداوى اختيار مقطع من الكتاب لنشره انتقت ذلك الجزء الذى يسخر من بدور "الأصولية الإسلامية"، متقربة بذلك من شهية جمهورها الغربى للنماذج المتكررة فى الإسلام.

١٦ – من المثير للاهتمام مقارنة ما تعرضه السعداوى مع عرض لطيفة الزيات فى مذكراتها عن السجن: البحث: **أوراق شخصية** (١٩٩٦). ويبرز أمران، ففى حين أن الزيات تذكر السعداوى مع لفيف من السجينات الأخريات إلا أنها لا تصور نفسها أو السعداوى كقائدة. والأمر الثانى أن الزيات لا تحط مطلقًا من قدر زميلاتها السجينات بما فيهن الإسلاميات الأصوليات اللواتى يحتللن موقعًا فى الطرف المقابل لنطاقها السياسى والعقائدى. وعلى العكس من ذلك فإن تضامنها وإياهن يطفو فى كتابتها بحدة.

١٧ – انظر مثلاً ، العظم ١٩٦٨، أدونيس ١٩٧٤ ، شرابى ١٩٧٥، زيور ١٩٧٥ .

١٨ – انظر بلاطة ١٩٩٠ ، ١٢٩ – ١٣٠ ، بالنسبة لما يسميه "غموضها" نحو الإسلام.

١٩ - يبرر هيتشكوك هذا الرأى للسعداوى كما يلى :

"إنها مثقفة ولكنها من الريف، وهى ناشطة نسوية ولكنها من أولئك الذين يؤكدون على الصراع الطبقى فيما يتعلق باضطهاد النساء، ولديها تساؤلات حول المحرمات الواردة فى الدين ولكنها نصير قوى للإسلام"(٣٤) . ولكن، كما أقول فى هذا البحث، فإن المزايا التى يعددها هيتشكوك تضع السعداوى تماماً ضمن فترة ما بعد ١٩٦٧ داخل الحياة الثقافية المصرية وليس خارجها.

٢٠ - من بين الكاتبات اللواتى خضن نوعًا مشابهًا من النقد وحوالى الفترة نفسها فاطمة المرنيسى (١٩٧٥) وخالدة سعيد (١٩٧٠).

٢١ - انظر نعى السعداوى لأمينة السعيد لتبين الشقة بينها وبين هذا النشاط النسوى الإصلاحى.

٢٢- مثلاً شرابى (١٩٨٨ ، ٣٢ - ٣٣) يفرد المرأة والجنس بسبب وقعها الراديكالى كما يفعل ذلك جوزيف زيدان (١٩٩٥، ١٢٥) وعفيف فرج (١٩٨٥، ٣٤٦) وآخرون .

٢٣ - انظر مثلا مالطى- دوغلاس ١٩٩٥ و ١٩٩٥ . كذلك فإن هيتشكوك يبسط علاقة السعداوى بناقديها عندما يكتب أنها "واحدة من أبرز كتاب مصر ورغم ذلك فإن معظم أعمالها نشرت ابتداء خارج مصر حيث عرفت فعليا بشكل أفضل. وهى غير محبوبة لدى السلطات الرسمية المصرية والباحثين الإسلاميين بما فى ذلك كثيرات من أخواتها العربيات اللواتى يرون مشاغلهن وقد مثلها أو أغفلها صوت متمردة من كفر طحلا" (١٩٩٣، ٣٤). ولكننى لست أنكر أن شعبية السعداوى فى الغرب لها علاقة ما بكونها نقلت إلى الغرب ما يود سماعه حول العرب، أو أن هنالك ناقدين عربًا متحيزين ضد النساء ومعادين لنشاط السعداوى النسوى. غير أن هذه التفسيرات لا تكفى لتوضيح الاستقبال النقدى لها سواء فى الغرب أو فى العالم العربى.

٢٤ - فى عرض لكتاب **امرأة عند نقطة الصفر والأغنية الدوارة** تضع وين- جين أويانغ (١٩٩٦) الأدب الروائى للسعداوى بشكل خاص ضمن منظومة "رواية الأفكار". وأود أن أشكر أويانغ للسماح لى بقراءة بحثها قبل أن يتم نشره.

٢٥ – إن كلاً من **الجامحة** للسعيد **والباب المفتوح** للزيات تصور كفاح امرأة شابة من أجل تحقيق ذاتها. وأوجه التشابه بين رواية الزيات ورواية السعداوى **امرأتان فى واحدة** كثيرة فيما يتعلق بالمواضيع والعقدة. وبين كاتبات الرواية النسوية قبل السعداوى هناك كوليت خورى التى كتبت أيام معه (١٩٥٩) وليلى بعلبكى التى تتحدث فى **أنا أحيى** (١٩٥٨) عن بحث امرأة عن الانعتاق وتتحدث فى **الآلهة الممسوخة** (١٩٦٠) عن الهاجس العربى بغشاء البكارة. انظر دراسة زيدان للحصول على استعراض مفيد عن الكاتبات العربية.

٢٦ – غير أن روجر الن يتحفظ بالحكم على الميزة الأدبية للسعداوى وهو يقول: "العمل الروائى لدى نوال السعداوى يغدو وسيلة بديلة وقوية لتقديم أرائها المتعلقة بحقوق النساء فى مجتمع الشرق الأوسط. أصوات رواتها عالية النغمة والرسالة لا غموض حولها. ويبقى أن نرى أى مركز ستحتفظ به أعمالها فى تاريخ الرواية العربية الحديثة، ولكن ما من شك بأنها ستعد ضمن أبرز المكافحات من أجل قضيتها فى النصف الثانى من القرن العشرين " (١٩٩٥، ١٠٧ – ١٠٨).

٢٧ – تقول بكر: "هذا لا يعنى أننى لا أعتبر أن التمييز الجنسى هو مشكلة النساء، ولكنه ليس أهم المشكلات. إن أهم أمر هو أن الخدمات مثل العناية الصحية ودور الحضانة... إلخ ذات مستوى فقير جدا بسبب الأوضاع الاقتصادية السيئة" (ورد فى العلى ١٩٩٤، ٦٥). وعلى هذه الشاكلة تنتقد السعيد أولويات السعداوى : "إن لدى نوال الفكرة الصحيحة . . . ولكن هذا الحديث عن الثورة الجنسية والاجهاض المشروع قبل أن تتمكن معظم النساء من القراءة أمر مناف للعقل " (ورد فى روث ١٩٩١، ١٠).

٢٨ – انظر أمبرلى ١٩٩٣ ؛ أويانغ ١٩٩٦ و ١٩٩٧. إضافة لذلك فإن بعض الناقدين قد دل على "مشكلات" أخرى فى الأدب الروائى للسعداوى. مثلاً تقول لورا كامنغ فى عرضها عن كتاب **براءة الشيطان** "إن تصويراتها السانجة لا تتغير مطلقًا ... والتعارضات الثنائية الجامدة التى تدور ضمنها رواياتها تقلص الهدف الذى تنشده السعداوى فى عملها غير الروائى وهو خوض حملة ضد السلطة الأبوية باعتبارها مضطهدة للرجال كما للنساء ... وبتصميمها على إعطاء صبغة عامة لقرون من معاناة الإناث، تخلق السعداوى أدبا روائيا خارج الصورة التاريخية تختزل فيه النساء إلى

رموز للاضطهاد الجنسي ويكون الرجال هم معذبوهن، لا على التعيين" (١٩٩٤، ٨). ويكتب ناقد آخر: "الرواية ثقيلة الوطأة بشكل غريب وكثيراً ما تبدو مجهدة وأكثر أهمية من واقعها. والتجريدات المثقلة والمفارقات كثيرة جدا... (وهى) تميل إلى أن تغوص تحت وطأة إيحاءاتها غير الروائية. ويشعر المرء أنه سجين فى مكان خانق من خلال مرارات المؤلفة المدونة بوفرة" (إم.دى.ألن ١٩٩٥ ، ٦٣٧ - ٨).

٢٩ - العويط ، عقل ، "لا أهتم بمقالات النقاد، القراء هم الذين صنعونى" الأنوار، ١٨ تموز/يوليو ١٩٩٢ : ٩. ورد هذا المرجع فى زيدان ١٩٩٥، ٣٠١- ٢ ، ٣٤٨ .

٣٠ - انظر مثلاً هارلو ١٩٨٧ ، بدران وكوك ١٩٩٠، ٢٠٣ ؛ هيتشكوك ١٩٩٣، ليونيه ١٩٩٥ .

٣١ - هيتشكوك مثلا يعبر أن "إحباطه بحقيقة أن أول كتاب كامل عن نوال السعداوى متوفر باللغة الإنجليزية هو امتداد للنقد الساخر المعادى للإناث من قبل شخص من أتباع فرويد" ويأمل أن يقوم العمل الجارى إعداده لناقد آخر أكثر تعاطفاً مع السعداوى "بالحلول محل جهود الطرابيشى" (١٩٩٣، ٢٠٧-٨). وبشكل مشابه فإن مالطى - دوغلاس تندب أن "الكتاب هو العمل الوحيد الطويل عن السعداوى بلغة أوروبية وهذه وضعية استثنائية لمثقف من الشرق الأوسط" (١٩٩٥، ١٠) ولكنها لا تحاور الطرابيشى فى منطقه نفسه.

٣٢ - انظر مثلاً مالطى- دوغلاس ١٩٩٥، ٢٨٣ - ٢٨٥، حيث يتم جمع "منتقصى" السعداوى مع بعضهم ويعزى لهم الدافع نفسه. وهكذا فإن إدوارد سعيد، والإسلاميين الأصوليين، وحكومتى السادات ومبارك وجورج طرابيشى يغدون كلهم "منتقصين" متساوين هممهمة "إسكات" الكاتبة النسوية.

٣٣ - حقيقة إن كتابه عن السعداوى هو وحده الذى ترجم إلى الإنجليزية تتعلق بالحقيقة الواضحة أن السعداوى شخصية معروفة فى الغرب فى حين أن الكتاب الذين تحدث عنهم فى كتبه الأخرى غير معروفين عمليا خارج العالم العربى مع أنهم بارزون فى بلدانهم ، ولن يكون لأى ناشر أمريكى اهتمام بكتاب عنهم.

٣٤ – مثلاً فإن الطلبة الخريجين فى تعليقاتهم المكتوبة عن **سقوط الإمام** ، أثناء مشاركتهم فى حلقة دراسية عن أدب ما بعد الاستعمار فى شمال إفريقيا والشرق الأوسط فى جامعة ألبرت (وكان يدرسها الحسين أوزغان ونسرين راحيمية) لم يذكروا فى أى موقع العلاقة بين الرواية واغتيال السادات. أتراهم كانوا سيقرءونها بشكل مختلف لو أن ذلك المضمون المباشر تم التأكيد عليه؟ إننى أعتقد ذلك. ومن المثير للاهتمام أن مالطى – دوغلاس ترفض وضع الرواية فى ذلك المضمون المباشر (انظر ١٩٩٥، ٩٢). ولا يشاركها ذلك الناقد المصرى صبرى حافظ. إننى أكن أعمق الامتنان إلى الحسين أوزغان لتمكينى من الاطلاع على ردود الطلبة.

٣٥ – بالرغم من مطالبتهم بقراءة رواية السعداوى ضمن مضمونها، فإن ميترا وميترا (١٩٩١) يرتكبان الخطأ الذى انتقداه فى الناقدين الغربيين ؛ إنهما يقرآن رواية السعداوى وكأنها نص فى علم الاجتماع دون الاهتمام بمضموناتها الاجتماعية – السياسية والأدبية.

٣٦ – يكتب هيتشكوك أن "وضع السعداوى للرعب النفسانى الذى يسببه الختان فى شكل روائى ليس أقل أهمية بعد ترجمته، ولا كذلك فى الواقع تجربة فردوس كمومس وهى تجربة وحشية. ولا يبدو أن أيا من شخصيات السعداوى الرئيسية تناسب الصورة المسيطرة فى الغرب والمتكيفة مع صورة ذهنية عن المرأة العربية كمحجبة خاضعة أو معزولة. وإن الأدب الروائى للسعداوى شاهد قائم، فى أقل الأحوال، على التقويض الواعى للتصورات المسبقة عن الشرق حتى لو كانت صنوف الاضطهاد هذه ما زالت عوامل مهمة فى حياة الكثيرات من النساء العربيات" (١٩٩٣، ٥١). غير أن هذا لا يبدو ممثلاً لتجربة معلمين أخرين ممن استجابوا لتحرياتى. وقد كتبت إحداهن أن الرواية "صعقت" طلبتها . . . "فهم إما سحروا بها وإما لم يعرفوا ما يقولونه" (لوفلين ١٩٩٥). وكتبت أخرى تقول إنه كان عليها "أن تحارب الميل (لدى طلابها) للتعبير بأن وضع تلك النساء أسوأ هناك، وهو التعبير الإمبريالى عند مخاطبة مشاغل النساء فى مجتمعات بلدان غير الولايات المتحدة" (كنسنغر ١٩٩٥).

٣٧ – من ١٩٩٧ حتى ٢٠٠٠ اشتغلت فى مناطق السلطة الفلسطينية فى الضفة الغربية.

سلوى بكر

ولدت سلوى بكر فى القاهرة عام ١٩٤٩ وبدأت كتابة القصص القصيرة فى السبعينيات. ونشرت مجموعتها الأولى **زينات فى جنازة الرئيس** عام ١٩٨٦ . وقد نشرت حتى الآن أربع روايات وست مجموعات لحكايات وقصص قصيرة. وكانت كذلك المحرر المشارك للمجلة النسوية **هاجر**. وقد ترجمت إلى اللغة الإنجليزية اثنتان من مجموعات القصص القصيرة التى نشرتها : **خداع الرجال** (١٩٩٢) **وأى صوت جميل** (٢٩٩١). وقد ترجمت روايتها العربة الذهبية (١٩٩١) إلى الألمانية والهولندية وكذلك إلى الإنجليزية عام ١٩٩٥ وكانت أساساً لفيلم عام ١٩٩٤ بعنوان **كرت أحمر**.

إعادة تصور المجتمع القومى فى رواية سلوى بكر

العربة الذهبية

ماجدة م. النويهى

الخطاب الحكومى والرواية

إحدى السمات المميزة للنتاج الأدبى ما بعد الستينيات فى مصر هو القلق المضاعف ليس فقط بالنسبة للواقع الذى كان المؤلفون يحاولون تصويره ولكن كذلك بالنسبة لترتيب هذا التصوير. إن النزوع العام إلى الشك اللاحق للمعاصرة حول كتابة وصلة الإشكال والأنماط الأدبية المتوفرة للاستجواب العالمى قد ضاعفتها حالة تدهور الأمور، ليس فقط فى النطاق الاقتصادى والسياسى، ولكن كذلك فى النطاق العام للخطاب وتبادل الأفكار. سمح النظام الساداتى (١٩٧٠-١٩٨١) بدرجة من الحرية فى النشر وخفف قيود الرقابة ولكن هذا ترافق مع حملة قوية لوضع مخطط لأخلاقية معينة وحتى للفكر تحت قناع التمدن فى التعامل، وهى حملة تلخصها القوانين السيئة الصيت للسادات حول "العيب" ، و"الأسرة المصرية" و "أخلاق القرية"، ويفترض أن القرية فى هذا الخطاب هى مستودع "القيم التقليدية". فمن ناحية كانت الحكومة تبتعد عن فلسفة المسئولية عن رفاه مواطنيها من خلال خصخصتها للاقتصاد وتبنى سياسات السوق الاقتصادية العالمية و "الانفتاح" على الغرب. وفى الوقت نفسه كانت تتوقع من مواطنيها مناهج سلوكية خاصة وتقليدية فى ساحة الخطاب العام، مثل الطاعة لكلمات وقواعد الأب . . . والسادات بالطبع هو من يكنى عنه بالأب[١] . ووجد الكتاب أنفسهم فى وضعية يمكن أن لا يعتبر عملهم فيها خطراً على الاستقرار الداخلى أو على الأمن القومى كما كان فى ظل النظام السابق لناصر، ولكنهم

أخضعوا بقسوة لنوع آخر من التمحيص ولنظام آخر من "الأخلاقية" يعتبرون بموجبهما حسودين وكئودين ومشتهين لما ليس لهم دون خجل ولا أخلاقيين إذا تجرأوا على الاعتراض على أى موضوع(٢) .

إضافة إلى هذا، وحيث أن الحكومة تبنت موقفًا فوقيا من الناحية الأخلاقية وكانت منشغلة باستمرار بالوعظ الصاخب، فإننى أعتقد أنه كانت هنالك، وما زالت، حاجة قوية لقيام الكتاب بإبعاد مواقفهم عن هذا الوعظ الرسمى الصاخب اللهجة، على أن يفعلوا ذلك دون التخلى عن مسئوليتهم الأخلاقية. إنهم غير مستعدين، كل بطريقته أو بطريقتها، لهجر ضرورة التحذير والنقد والإرشاد وإلى فعل ذلك على أساس من مجموعة راسخة من القناعات، ولكن بلهجة لا هى صاخبة ولا متهورة ، لهجة متميزة الاختلاف عن الخطاب الرسمى السلطوى الذى يحدد "الصواب" و "الخطأ". وهكذا فإن إحدى الخواص التى يعرف بها كتاب ما بعد الستينيات هو هذا التوازن الذى أوجدوه، ضامنين أن تكون كتاباتهم بأسلوب أو بأساليب مخففة الصوت ولكنها مشعة بالغضب المبرر، رقيقة ولكن هجومية فى آن معا، وتجرى فيها المرارة والأسى دون أن تنحدر إلى العدمية واليأس. وإن كتاباتهم، دون أن تبدو متصلبة الرأى أو توجيهية، تبقى راسخة الجذور فى النضال من أجل إعادة تكوين العالم على أساس البحث عن العدالة والمساواة والحرية(٣) .

إن الإقحام القسرى لسيناريو العائلة وقواعد السلوك الشخصى على ساحة الخطاب العام قد وضع تحديات إضافية أمام المؤلفين. ويعرف مايكل بختين "الرواية التاريخيه الحديثة" كسرد يحاول أن يصهر "حدثا زمنيا تاريخى الصفة، يخدم كقناة لحياة الأمة والدولة والجنس البشرى" مع "الأحداث الحياتية الفردية": "للعثور على وجه تاريخى للحياة الخاصة وكذلك لتصوير التاريخ فى ضوء محلى؟ " (بختين ١٩٨١، ٢١٧). وإذا بسطنا هنا التعريف ليشمل معظم الروايات، وأنا أعتقد أنه يمكننا ذلك، نرى عندئذ كيف أن الكتاب كانوا بحاجة لإيجاد مواضيع وصيغ خطاب جديدة لإيجاد صلة بين القصص الفردية وحياة الأمة بطرق تستطيع أن تحل محل الفرض الحكومى المعقد لنموذج عائلى و "لأخلاقيات القرية" على المشهد العام، بشكل معين. وكان على هذه المواضيع أن تعرى الأسباب الاضطهادية للسيطرة لكل من العائلة والدولة ولكن كان عليها،

فى الوقت نفسه الذى تفجر فيه أسطورة العائلة الحميدة والدولة الحميدة، أن تعيد صلة القصص الفردية لحياة شخصياتها "بالمساق الزمنى التاريخى" وأن تعيد إلى الحاضرة الذهنية الرغبة والحلم فى إنشاء نمط اجتماعى عام للعيش يكون أقل استبداداً وتلاعباً – يكون فى الحقيقة متمدناً وأخلاقيا فى آن معا.

إلى جانب هذه الإشكاليات فى التصوير، المشتركة بين كل الكتاب المصريين، فإن الكاتبات يواجهن تحديات إضافية. فهن إذ اخترن الكتابة عن النساء فى الوسط العائلى، ومعظمهن يخترن ذلك، فإنهن يجدن أن عليهن تبرير هذه الخيارات وأن يجبن على أسئلة تتعلق بمواءمة كتاباتهن وما إذا كانت تمثل أى شئ، عدا "القضايا النسوية". وتقول لنا المجموعة الماركسية – النسائية الأدبية إن "انتقاد الكاتبات ينقسم بشكل عام بين طرفين نقيضين من تنكر للجنس أو هوس به" (المجموعة الماركسية – النسائية الأدبية ١٩٩٦، ٣٣٢)، وهذا هو الوضع فى مصر إلى حد بعيد كما هو فى أماكن أخرى. وبغض النظر عن رغبتهن، فإن الكاتبات كثيراً ما يجدن أنفسهن فى غمار ألاعيب لفظية تقلل من شأنهن فيصنفن أنفسهن ككاتبات "أدب نسوى"، أو ينفين ذلك، باعتبارهن "نسويات" أم لا. وفى ردهن على استجواب لا يلين، كثيراً ما يجدن أنفسهن مضطرات إما لأن يبدون مصرات بضراوة على أولوية التجربة النسائية، بما فيها اضطهاد النساء، وإما أنهن مستسلمات بخضوع إلى أنهن يرون اضطهاد النساء فقط كوجه آخر من المعاناة العامة للمجتمع الذى هن جزء منه.

سلوى بكر وشاعرية الإرباك

اضطرت سلوى بكر، وهى واحدة من مقدمة الكتاب المعاصرين، أن تخاطب هذه القضايا مرات عديدة. ولإعطاء مجرد مثل واحد، ردت بكر على هجوم عليها يقول بأنها لا تحب الرجال وتكتب ضدهم بأن قلبت الأمور على مهاجميها فكتبت فى عدد أصدرته المجلة الثقافية **الهلال** تحت عنوان جاءت تسميته مناسبة **أدب نسائى أم نساء أديبات؟** مقالاً أعطت له عنوانًا ذا صلة مهمة **بعيدًا عن فراشه**[٤] . وتزعم فيه أن الرجال الذين يخوضون هذا الهجوم عليها فى الحقيقة لا يحبون شخصياتها النسائية لأنهن لا يتطابقن مع النمط المرسوم فى التصورات الذكورية عن النساء فهن لسن غاويات رائعات الجمال يصرفن معظم طاقاتهن فى الوثوب إلى أسرة الرجال ولا هن رموز، كشجرة أو زهرة أو كالأرض نفسها، للجمال والطيبة والعطاء. إنهن بالأحرى يمثلن غالبية النساء "الحقيقيات" أو "العاديات" اللواتى لا هن ملائكة ولا شياطين ولكنهن من البشر المكافحين للعيش ولإضفاء بعض المعنى والجمال على حياتهم اليومية (الهلال ١٩٩٥ أ، ٨٨ – ٩١). بمعنى آخر إنها غير مهتمة بإدامة الصور ذات المحور الذكورى عن المرأة وهى حريصة على التعامل معهن كمواضيع لا كأنماط محددة التركيب مسبقًا. وهى تتكلم فى مواقع أخرى عن "العين الأدبية الذكورية" التى تجعل للنساء ولتجاربهن شكلاً حسيا وكيف أنها تشعر نفسها مدفوعة إلى خلق لغة أدبية جديدة تتعامل مع عالم النساء كما هو فعليا. إضافة إلى هذا فإنها تزعم أن حكاياتها ممثلة بالفعل للمجتمع ككل ولطبقاته المختلفة، ولولاءاته وانشغالاته. وعملها ليس مقتصراً على القضايا الجنسية ولكنه يخاطب سلسلة كاملة من المشاغل بما فى ذلك التلوث والتربية ونظام العناية الصحية (العلى ١٩٩٤، ٦٤–٦٧). والحقيقة أن سلوى بكر لا تبالغ فى تقدير إطار ما تمثله كتاباتها اذ إنها تنجح فى مواجهة التحديات المختلفة التى رسمتها وفى كتابة روايات هى أدب نسائى وأدب مصرى وأدب عربى وأدب عالمى.

سلوى بكر، وعمرها الآن في أوائل الخمسينيات ، بدأت الكتابة في أوائل السبعينيات وكان أول ما نشر لها مجموعة قصص قصيرة بعنوان **زينات في جنازة الرئيس** عام ١٩٨٦ (بكر ١٩٨٦). وقد نشرت حتى الآن أربع روايات وست مجموعات لروايات وقصص قصيرة إضافة إلى مقالات كبيرة العدد، وكانت المحرر المشارك لمجلة نسوية هي هاجر. وقد ظهرت مجموعتان لقصصها القصيرة مترجمة إلى اللغة الإنجليزية[٥] ، إضافة إلى الرواية التي هي محور هذا البحث، **العربة الذهبية لا تصعد إلى السماء**[٦] ، التي ترجمت كذلك إلى الألمانية والهولندية وكانت موضع فيلم عام ١٩٩٤ بعنوان **كرت أحمر**[٧] .

وربما أن تلخيصا لعقدة **العربة الذهبية لا تصعد إلى السماء** قد يدفع من لم يقرأ الرواية إلى الاستنتاج الخاطيء بأننا ما زلنا مرة أخرى وسط العالم الروائي الكئيب للأساسيات المأساوية والذى قد تكون نوال السعداوى أكثر من يمثله من العرب شهرة، وهو عالم يغص بنساء ضحايا، أسيئت معاملتهن على أيدى الرجال فى حين جرائمهن هى محاولة العيش تحت نظام السلطة الأبوية جامد واضطهادى دون توان. تستخدم **العربة الذهبية** مجازيات سجن للنساء لتلم شخصياتها المختلفة: نساء ارتكبن جرائم كان بعضها عنيفا، وعادة ضد الرجل. والأكثر من هذا أننا فى النهاية نتعاطف مع هذه النساء ونرى عنفهن كرد فعل على الظلم الذى عانينه. وبالرغم من ذلك فإن عالم الرواية هذا هو فى الحقيقة مختلف نوعيا عن عالم نوال السعداوى بأسلوبه وتحسساته ووقعه النهائى.

سبق لكل من صبرى حافظ وهدى الصدة أن لاحظ هذا الفرق البين، وقد استخدما نظريات ألين شووالتر لتصنيف سلوى بكر كجزء من المرحلة الثالثة من كتابات النساء: "الأنثى"، بينما وضعا السعداوى فى المرحلة الثانية السابقة "النسوية" فى حين "الأنثوية" هى المرحلة الأولى لطليعيين من أمثال أمينة السعيد التى يراها كلاهما قد انشقت عما وصفته هيلين سيكسو بأنه "المعارضات المزدوجة للسلطة الأبوية". ويبدى حافظ اهتماماً خاصا بنجاح روايتها القصيرة **مقام عطية** "فى كسر الاحتكار الذكورى على الإلهى وإضفاء صفة أنوثية على القدسية" (حافظ ١٩٩٥، ١٧١)، فى حين تستعرض الصدة كامل آثارها وتحدد بعض الملامح الجمالية المميزة على أنها

تكسر طوق المعارضات المزدوجة بين الخاص والعام، بين العربية الفصحى والعامية المصرية، ولا تبرز الرجل على أنه المضطهد الرئيسى للنساء ولكنها، بدلاً من ذلك، تعرى "الأعراف والمعتقدات الاجتماعية التى يطبقها كل من الرجال والنساء" (الصدة ١٩٩٦، ١٤٠). وأنا أضيف أن سلوى بكر تحطم عدة تصنيفات ينظر إليها تقليديا على أنها معارضات مزدوجة وذلك من خلال استخدامها لما سأدعوه شاعرية الإرباك. ويتحرك السرد الروائى لبكر، بأسلوب من أكثر الأساليب دعابة وإنعاشا ومحزنا للقلب فى آن واحد، بين المواقع والشخصيات واللغات التى هى طبيعية وشاذة، معيارية وسطحية، محورية وهامشية، مضحكة وجدية. وبمقاربة كل من المواضيع ونهج الأساليب ومن ثم مباعدتها يحقق سردها الروائى إرباكا للقراء لغرض تحدى توقعاتهم، ممثلا بالتالى نقداً قويا لما أصبح معياريا فى الحياة المصرية ومحدداً مفهوم المجتمع من جديد. وفى مشروعها هذا، فإن الطرق نفسها التى نفهم من خلالها عالمنا ونجعل له معنى ونصوره، ليس أقل أهدافها. وتحت غطاء من دعابة تقوم بكر باستمرار بدفع قرائها لإعادة التفكير تقريبًا فى كل تصنيفاتها للفكر والنطق: السياسية والأدبية والدينية وغيرها. وهى منصبة على كشف السطحية والرياء فى مختلف اللغات التى اعتدنا عليها وتنزع عن هذه اللغات قيمتها من خلال تمزيق ظريف لغطاء الحرية أو الجدية الذى تتمتع به. ولا تقدم لنا بدلاً عنها لغة أخرى جدية وأخلاقية ولكن - عوضاً عن ذلك - عالماً ظريفاً منقلبًا يعمل على الإرباك من أجل العودة إلى التكيف، رافعًا إيانا إلى التجوال تحت ظاهر أسلوبها بحثًا عن المعنى والقيمة.

المواقع الطبيعية والشاذة

تتنافس أربعة مواقع رئيسية للسيطرة على موضع السرد الروائى فى **العربة الذهبية لا تصعد إلى السماء** ويعمل كل منها على إضفاء الضوء على المواقع الأخرى وعلى تعقيدها. وموقع اللحظة الراهنة هو ضمن جوانب سجن مصرى للنساء حيث كل الشخصيات الرئيسية، بما فيهن عزيزة التى ترسم قصتها إطاراً للعمل كله، هن "مجرمات" يعشن على الحدود الهامشية للمجتمع حيث إن أفعالهن قد دمغنهن

كغير طبيعيات و/أو غير أخلاقيات، كما يقال أن معظمهن على تماس بين حدود العقل والجنون. غير أن معظم الأحداث التى تستذكر وتروى تقع خارج أسوار السجن وبشكل رئيسية فى مصر السبعينيات والثمانينيات مع أنها ترجع كذلك مسافة كبيرة إلى أربعينيات القرن العشرين. والموقعان الثالث والرابع هما السماء أو الفردوس فى العنوان (وهما غائبان فى الترجمة الإنجليزية) اللتين تحلم بهما عزيزة على أنهما الأفق المطلق للهروب، والعربة الذهبية التى ستنقلها إلى هناك. ويخدم هذان الموقعان الأخيران كالنسيج الواصل الذى يلم شخصيات وأحداثًا يصعب تجميعها تحت عنوان فصل واحد لأن النساء اللواتى تروى حكاياتهن هن ظاهريا اللواتى انتقتهن عزيزة لاصطحابها فى رحلتها إلى السماء. إضافة إلى هذا، فإن على عزيزة أن تصل مرحلة معينة من الفهم لتلك النساء والتعاطف معهن رغم جرائمهن وتصرفهن التافه قبل أن تسمح لهن بمقعد فى عربتها.

من المهمة أن نتذكر بأن القصة التى ترويها لنا سلوى بكر مختلفة جدا عن تلك التى ترويها لنا أى من عزيزة أو النساء أو حتى تلك الراوية الأخرى التى تبقى دون تسمية، والتى هى نتيجة التقاطعات والافتراقات بين هذه الأصوات العديدة. إن هذا سرد روائى متعدد الأصوات يقوم فيه صوت عزيزة، تقريبًا باستمرار، بإرباك ليس فقط أصوات النساء الأخريات، والارتباك بسببها وهن يروين قصصهن، ولكن كذلك صوت راوية أخرى، صوت يبدو أكثر عقلانية واتزانا وهو كذلك أكثر إيلامًا وإقصاءً[٨]. إن المؤلفة تقرر خيارات أساسية فيما يتعلق بالمادة التى ستخصصها إلى كل راوية. وعزو الرغبة في العربة الذهبية إلى عزيزة المجنونة يسمح لبكر بأن تعرض نظرة تعاطفية عن النساء دون أن تعرض الرواية بأن تطغى عليها نبرة فائضة العاطفية أو متخمة بالتسامح النبيل. وهكذا فإن صوت عزيزة هو الذى يصف هؤلاء اللصات ومروجات المخدرات والقاتلات على أنهن "من أفضل وأنبل نساء السجن. . . بل هن فى الحقيقة ملائكة بلا أجنحة" (بكر ١٩٩١، ١٩٩٥/٢٣ ، ٢٤)، ومأمور السجن واحد روحه وجسده الطهوران كأنهما لقديس حقيقى لا يمكن أن يبجل إلا فى السماء (١٣٤/١٥٦). ولكن فى حين تنشغل عزيزة فى التفكير "بالوجه الملائكى" لإحدى السجينات، يعود بنا الصوت الراوى الآخر عدة درجات إلى الأدنى بالإصرار على

تضمين تفاصيل لتلك السجينة نفسها وهى تهرش نفسها (١٢٩/١١٠) أو تجد بعض الرمل فى خبزتها فتنقلها إلى مقدمة فمها بلسانها ثم تبصقها وهى تقترح أن تغير مهنتها من نشالة إلى المهنة الأكثر ربحية والأكثر "أصالة تاريخية"، البغاء (١١٩/١٠٢). والدعابة التى تنتج من هذه النظرات عن النسوة، المتصادمة فى كثير من الأحيان، تسمح لنا بالتعاطف دون تعليق فعالياتنا النقدية، والفهم دون التقبل بالضرورة، وبالتقييم دون إصدار أحكام صارمة[٩] .

إن عزو الحلم بالسماء إلى عزيزة المجنونة يسمح لبكر كذلك بأن تقوم فى أن واحد معا بجعل الرغبة بذلك "المكان الجميل فى السماء حيث النعيم المقيم، والسعادة الأبدية الخالصة، والحب الصافى العميق بين البشر" أمرًا طبيعيا وغير محورى (١٩٩١ ، ١٩٩٥/٢١٧ ، ١٩١). وهذه الرغبة ليست سخيفة بالضرورة لأنها تشبه فى النهاية المدينة الفاضلة التى تصبو إليها أكثر من عقيدة سياسية وليست قليلة الشبه بالحياة الآخرة التى تصفها الديانات التوحيدية الثلاث. ولكن رؤيا عزيزة التى تسمح بتراكم تفاصيل تافهة وليست ذات صلة جنبًا إلى جنب مع طموحات رفيعة وأهداف سامية، لا تسمح للقارىء أن يحتضن هذا الحلم من ناحية ولا أن يغفله بسهولة من ناحية أخرى. إن من الصعوبة حبس قهقهات قليلة الوقار عندما يقال لنا بأن العربة سيكون لها "الأفرس البيضاء السحرية المجنحة، التى ستطير وتعلو بينما تعزف لها آلهة الموسيقى والطرب، ألحانًا كتلك الألحان التى سمعتها ذات يوم بعيد تعزفها فرقة الجيش الموسيقية بمدينتها" (٦٤/٥٢)، أو عندما تملأ عزيزة صفحة بعد صفحة وهى تصف الفساتين وتسريحات الشعر التى ستتحلى بها النساء فى رحلتهن السماوية، والعشاء الراقص فى فندق ذى خمس نجوم والذى سيسبق الصعود (٢١٢-٢١٩/١٨٨-١٩٢). غير أنه كيف يمكننا أن لا نتأثر بالرغبة الحميمية لدى عزيزة لإعطاء هؤلاء النسوة فرصة ثانية، وضمان أن لهن وصولاً إلى العدالة والرحمة فى هذا العالم الآخر؟ إنى أعتقد أن عنصر الدنيا الأخرى فى هذا الحلم هو ما تحاول بكر نسفه والإصرار بدلاً عنه على أن تركيز الرغبة يجب أن يكون على "تحقيق العدالة والرحمة على الأرض" (١٥٦/١٣٤). وقد قادتنى عدة عوامل إلى هذا الاستنتاج. فهنالك أكثر من موقع فى الرواية يرمى فيه غضب كثيف يشده الإحباط فى وجه الله

الذى يرى مقصراً فى إدارة شئون البشر. والنص التالى قريب من نهاية الفصل الرابع، مباشرة قبل الفصل الذى يحمل عنوان "الرحمة مثل العدالة": "عند هذا الحد من التفكير، تحول حزن عزيزة، إلى غضب جامح شديد، فرفعت رأسها، وثبتت عينيها على قضبان الشباك الحديدية، وصدر صوتها بالاحتجاج الموجه إلى قوة علوية غامضة، اعتبرتها مسئولة عن كل ما جرى وما سوف يجرى فى المستقبل لهذه الفتاة الجميلة الطيبة، ذات النفس الصافية البريئة براءة نفوس الأطفال، وبينما هى تحدق فى القطعة السماوية المكسية بغيوم رمادية داكنة. قالت فى حزن وضيق: ؟ سامع!؟ شايف!؟، الحكاية زادت عن حدها خالص، ولا يمكن السكوت عليها، فى أى حال من الأحوال؟ ." (١٢٨/١١٠) وهذه "القطعة السماوية" تبدو فى لحظات مختلفة وهى دائماً تتصل بالأحلام الفاشلة والرغبات غير المحققة وإحساس عميق بالمرارة واليأس من الحصول على الرحمة أو العدالة إطلاقًا (مثلاً بكر ١٩٩١ ، ١٩٩٥/١٥٧ ، ١٣٥). وقد يكون من السخرية أن علاج عزيزة لخيبة أملها بالله هو حلمها أن تصعد إلى السماء، ولكن هنالك تغيراً واحداً أساسيا : إذ تحلم عزيزة ، فإنها تركز أكثر فأكثر على العربة نفسها. وإذا جمعنا المعلومات المتفرقة خلال الرواية، وعينا أنه جنبًا إلى جنب مع التفاصيل السخيفة للفساتين وأنماط الشعر، فإن عزيزة مهتمة كذلك بانتقاء النساء اللواتى سوف يساهمن فى سلامة وصالح الراكبات جميعهن سواء بالغناء والترفيه عنهن أو بتقديم العناية الطبية إذا أصابهن المرض أو، بكل بساطة، بإظهار المحبة وتوفير الراحة لزميلاتهن الراكبات. وثمة هنالك اللواتى تفضل استبعادهن من هذه المجموعة المتعاضد بعضها مع بعض، ولهذا التفضيل دلالته المؤشرة أيضًا. وبعد تفكيرها بإشراك شيوعية تقرر عزيزة أن فى عدم ذلك حكمة أكثر لأن الفتاة سوف تتكلم عن السياسة وتحرض الراكبات وتستفز الحكومة التى سترسل طائراتها لإجهاض الصعود (١٠١/١١٧).

وبالفعل فإن موظفى الحكومة، متنكرين بصفة موظفى السجن وحرسه، هم الذين يكادون ينجحون فى إيقاف البعثة وفقًا لآخر هذيان عزيزة. ولكن وهى فى نزعات الموت الذى "ما شهدته نجمة سماوية واحدة"، فإنها ترى النساء أنفسهن يسارعن إلى ترك العربة لمقاتلة موظفى السجن ثم يعدن منتصرات إلى مقاعدهن ويبدأن صعودهن

(بكر ١٩٩١ ، ٢١٩-٢٢٠/١٩٩٥ ، ١٩٣). وهكذا فإن العربة التى تبدأ كخيال جامح لامرأة نصف مجنونة تكتسب تدريجيًا مكانة موضع معارضة حاسم، وهو موضع لا يقوم ببساطة فى السجن وحده ولكن كذلك فى العالم الخارجى حيث فشلت العدالة، وفى المدينة الطيبة لهؤلاء "السياسيات فى دنيا ثانية بحق وحقيق، لأنهن لا يعرفن شيئًا عن حياة الناس الفقراء، الذين يتحدثن عنهم دائمًا (١١٦/١٠٠)، وفى السماء التى تعلم بكر والقراء وإن لم تعلم عزيزة أنها لن تصعد إليها كما يدل عليه العنوان التحريمى للرواية. إن العربة الذهبية ليست عربة يمكن العثور عليها فى ما هو قائم فعلاً من أحوال أو عقائديات أو قناعات ولكنها يجب أن تلدها أحلام وهلوسات الغاضبين والخائبة آمالهم وهم يتمردون ضد الحكومة ويطردون المتقولين بالعقائد ويحتدم غضبهم ضد الله.

وماذا عن تلك المواقع على الأرض؟ السجن، لا غرابة؛ موقع ظهر فى عدد من الروايات المهمة حديثًا وكان محل اهتمام نقدى مهم[١٠] . وهذا الموقع المحصور والمحدود جدًا يستطيع أن يقوم بوظيفته، مجازيا، كدنيا صغيرة للأمة وكموقع معارض لها. فهو من ناحية يسمح بأن تجمع الرواية إلى بعضهن البعض أناسًا متنوعين من مختلف الطبقات الاجتماعية والخلفيات الثقافية والمهن والاهتمامات وأن يجعلهن يتعاملن مع بعضهن البعض على أساس يومى. وتستطيع الرواية أن تتجول فى مجال واسع بين أزمنة وأماكن مختلفة إذ الشخصيات تستعيد ذكرياتها وتخبر بعضها البعض عن قصص حياتها. ويؤدى هذا إلى معجم متباين غير محدود باللغات المتعددة التى تتقاطع وتتناغم مع بعضها البعض ولكنه يشمل أيضا أصواتًا راوية متنوعة وعدة أشكال مختلفة من رواية القصص. إن العربة الذهبية تضم قصصًا تتبع أعراف السرد الروائى الحديث ولكن هذه تتخللها أنماط أدبية أكثر شعبية مثل حكايات الجن والخرافات إضافة إلى قصص محكية تتبع إيقاع المحادثة اليومية وتعتمد على فعل الذاكرة وتحول دون التحليل النفسانى العميق (بكر ١٩٩١ ، ٥٨/١٩٩٥ ، ٤٧ ؛ ١٩٩١ ، ٩٤-/١٩٩٥ ٩٧ ، ٨٠-٨٣)[١١] . ويتضح هذا ببساطة من قراءة عناوين الفصول المختلفة التى تقلد باستحياء مجموعة كبيرة من لغات تروى الحكايات وتمتد من بحث فلسفى من زمن القرون الوسطى (**"فصل الخطاب فى تآخى الأضداد"** أو "جوهر الأمر: تلاقى الأضداد"

إلى الخرافات الفرعونية "البقرة حتحور" أو "البقرة الإلهة حتحور" إلى الإيقاع المرح لأغنية شعبية خفيفة ("فى **العربة الذهبية، ذلك أفضل جدا**" [ترجمتى] إلى رواية تاريخية [كانت ذات مرة زنوبيا] ، أو "عاشت ذات مرة ملكة تدعى زنوبيا")، وهكذا. ويصبح الكتاب فى النهاية أداء جماعيا تصدح فيه عدة أصوات. وسأعود إلى هذه التعددية فى الأساليب.

ولكن بالرغم من أن السجن كموقع يمثل فى عدد من الأشكال تنوع الناس والاهتمامات واللغات المكونين للأمة، إلا أنه بالطبع يختلف عنها بشكل بين. وقد يبدو للوهلة الأولى أن السجن هو الموقع الشاذ فى حين العالم الخارجى هو "الموقع السوى"، ولكن بكر مصممة على تمييز "السوى" عن "المعيارى" فالأخير فقط هو الذى يصح على أنه التمييز الحقيقى بين السجن والعالم الخارجى. ويكفى أن حقيقة تمكن مواطنين من طبقات وانتماءات مختلفة من الاجتماع والاستماع إلى بعضهم البعض لا تتأتى إلا فى السجن هى ابتداء نقد قاس لهذا العالم الخارجى المعيارى، ولنفس أساس مصر "كمجتمع متصور" ذى اهتمامات وطموحات متماثلة وجماعية. ويغدو السجن موقعاً يمثل "الحد القاطع بين السلطات التى تسعى للشمولية فى 'المجتمع' على أنه مجموعة متجانسة متراضية، وبين القوى التى تدل على المخاطبة الأكثر تحريراً للاهتمامات والهويات المتنازعة وغير المتكافئة بين الشعب"، وذلك حسب قول هومى بهابها (بهابها ١٩٩٤، ١٤٦). إضافة إلى هذا فإن النفسانيين ومأمورى السجن يعلنون بأن جنون نزلاء السجن لا يختلف بأى صفة خاصة عن الجنون الذى يمثل باقى المجتمع وأنه كثيراً ما يسببه ذلك المجتمع وليس السجن (بكر ١٩٩١، ١٦٨/١٩٩٥ ، ١٤٦). وحتى الجناح النفسى الحكومى هو "محط هؤلاء الذين لا يحتملون تناقضات وعبثية الحياة فيها" (١٨٥/١٦٣ و ٣١/٢٣، ٩٤/٨٠ ، ١٠٠/٨٤). وهكذا فإنه الواقع الذى هو إشكالى وغير مناسب، ويصبح الجنون عارضًا من أعراض العقم السياسى والعزلة الحضارية. ويتوقف الجنون عن كونه عكس السلامة العقلية ويصبحان سلسلة متصلة تفقد توازن الحدود بين هذين العالمين[١٢] . إضافة إلى هذا فإن بكر تعمل برفق ولكن بإصرار على تحطيم التوقع بأن الحرية **والقوة** تخصان ذلك العالم الخارجى. لقد نظمت **العربة الذهبية** وفق سياقين زمنيين رئيسيين : أحدهما طولى تتميز به القصص الفردية

التى ترويها النزيلات حول حياتهن فى العالم الخارجى، قصص لها بداية ووسط ونهاية وذات أحداث تتحرك إلى الأمام بانية نهاية حتمية. وبالمفارقة مع هذا فإن السياق الزمنى الجماعى للحياة فى السجن راكد أو على الأقل متكرر الحلقات، وذو صفة تأملية تنظر إلى الوراء دون أهداف مرئية. والتوقع الطبيعى يكون أن السياق الزمنى الخارجى ذا الحركية فى الحيز الدنيوى هو الذى يرتبط بالشعور بالحرية والقوة حيث تترجم الخيارات والأفعال إلى نتائج حسية هى من صنع الشخصية نفسها، فى حين أن السياق الزمنى الراكد للسجن يكون سياقًا حيث أفعال الشخصيات ذات محدودية ولا تعكس أى نتيجة على الأحوال التى يجدون أنفسهم فيها. ولكن بالرغم من أن عالم السجن، باستثناءات قليلة، هو فعلاً عالم حركة وخيارات محدودة(١٢) ، إلا أنه يبرز فى المطلق على أنه الأكثر حنانًا والألطف بين العالمين إذ أن معظم الأفراد يبدون ذوى سيطرة قليلة جدا على أحوالهم أو نتائج أفعالهم فى العالم الخارجى. إن القصص الفردية تتخللها عبارات تقارب حدود القدرية وقد نجد أنفسنا مرة أو اثنتين قريبين بشكل غير مريح إلى عالم اضطهاد وانعدام للعدالة هو فى أساسه غير متغير وغير قابل للتغيير ولا تترك عليه كفاحات الشخصيات أقل أثر. هكذا فإن حنة، على سبيل المثال، تعتبر أن أحوالها "هى المقدر والمكتوب على لوحها المحفوظ فى السماء، قبل أن توضع بذرتها فى رحم أمها" (بكر ١٩٩١، ٥٢/١٩٩٥، ٤٢)، فى حين يظهر "أن الزمن كانْ يقف لصفية بالمرصاد مؤكداً أنه طرف فى مصائب البشر، مهما كانت قوة إرادتهم ورغبتهم فى العيش" (١٥٠/١٢٩)، و "بقيت بهيجة، اجتماعيا فى مكانها محلك سر، رغم سنوات الشقاء، والكد، وحفر الصخر بالأظافر، للتحرك من ذلك المكان" (١٦٧/١٤٦) .

أمة انحرفت

لكن سلوى بكر لا تحاول تقديم نقاش بأن القوة الإنسانية، الفردية والجماعية، غير قابلة للتحقيق وبأن من العبث الكفاح من أجل التعبير ؛ إذ إن المسئولية فى المطلق عن الظلم والمساواة تقع بشكل رئيسة على القواعد والمؤسسات التى تسمح لهذه الأحوال بأن تبقى راسخة بقوة وتعمل حتى على استمراريتها. وقد يكون أن "المرض والصحة لا يأتيان، إلا من عند الله، ووفقًا لمشيئته، لأنه المبتلى وهو الرزاق الذى يوزع الرزق لمن يشاء، ويقدر" (بكر ١٩٩١، ١٣٤/١٩٩٥، ١١٦)، ولكن هذا لا يساعده مطلقًا نظام للعناية الصحية هو فقط فى متناول الأثرياء والأقوياء ويعتبر أن حياة الأقل حظوة يمكن الاستغناء عنها (مثلا ٦/٩، ٧/١١، ١٤٠/١٦). وبالفعل فإن بكر تعرى المؤسسات نفسها التى يقوم عليها منطق تركيب الدولة المصرية وتنزع الأقنعة عن ادعاءاتها بأنها تخدم وتحمى الشعب مبينة أنها مجرد تلفيقات، وامتداداً لهذا يكون الولاء والثقة اللذين يطلبهما قادتها المزعومون من المواطنين غير جديرين بالمنح. إن "شعورها المستمر بالخيبة والفشل والقنوط من وجود عدالة فى الدنيا" الموجود لدى معظم الشخصيات (١٢٢/١٤١) هو بسبب رئيسى نتيجة وعيهم للفشل الذريع للمؤسسات الثلاث فى الأمة الحديثة : الشرطة والجيش والقضاء. وبعيداً عن الشعار الرسمى بأن "الشرطة فى خدمة الشعب" إننا نرى ضباط شرطة لا يجدون غضاضة فى صفع المواطنين تكرارًا أثناء استجوابهم (٧٩-٦٥/٨٠ ، ١٥٠/١٢٨)، وتزوير الوثائق الرسمية عندما يوائم ذلك أغراضهم، والاتجار بالمخدرات (١٢٦/١٠٨). وحتى عندما يتمكنون من القبض على الشخص الصحيح فمن الواضح أن هذا يكون مصادفة وليس نتيجة استراتيجية مرسومة مسبقًا (٤١/٣١). وضباط الجيش الذين مهمتهم حماية المواطنين من الأعداء الخارجيين هم أنفسهم بؤساء ومضطهدون، ويقومون بدورهم باغتصاب جماعى للنساء اللواتى لا عون لهن (١٤٠/١٢١).

أما القاضي الذى يتعمد النظر فى قضاياه بسرعة كبيرة دون التفحص المطلوب لأن لديه موعد غداء مهما (١٧٩/١٥٥)، فلابد أنه أساء فهم القاعدة التى تقول إن "القضاء فوق الجميع".

إن هنالك أدلة كثيرة لدعم قناعة الشخصيات بأن الحكومة لا تفهم قط أى مشكلة ولا تغوص إلى أعماقها (بكر ١٩٩١، ١٩٩٥/١٢٥ ، ١٠٧)، خاصة فيما يتعلق بخططها الاقتصادية غير الملائمة فى أحسن الأحوال (١٩٨/٧٥-١٧٤)، وكثيراً ما تتغير توجهاتها (١٦٧/١٩٠) ولا تبدى أى اكتراث بأكثر أعضاء المجتمع تعرضًا للمحن (٦٢/٧٦).

تشجع هذه السياسات الاقتصادية جوا من الاستهلاكية غير المكبوحة وتفتقر للإنتاجية ذات المعنى مما يجعل هذه الفترة فترة الوسيط أو من يسمى برجل الأعمال (١١٩/١٣٨، ١٥٢/١٣١). وتغدو حيازة سلع استهلاكية غير أساسية دليلاً لا على القوة وحسب ولكن كذلك على "المعاصرة" و "التمدن" (٢١/٤١ ، ١٠١/٨٥-٨٦ ، ١٥٠-١٢٩/١٥١-١٣٠ ، ١٢٧/١٤٨)، وبما أن النظام التعليمى غير العادل والممارسات المتبعة فى التوظيف تخيب أى أمل فى الارتقاء إلى الأعلى بالنسبة لمعظم الناس وتسمح بكل بساطة أن تحافظ أقلية نخبوية على موقعها فى المجتمع (١٤٣/١٦٢)، لذلك فإن أى طموحات بأن يغدو المرء فرداً "متمدنًا عصريًا" محكوم عليها بالفشل. ويكثف اليأس وكراهية الذات الناجمين عن هذا ،"الهرم السرى الصغير" الكائن داخل معظم الناس والذى يعمل "بمثابة بوصلة تحدد كيفية رؤيته وتعامله مع من حوله، فيتطلع بتقدير واحترام لكل من هو أعلى منه فى الهرم، ويحتقر كل من هو دونه فيه" (١٤٧/١٦٨).

يتضح هذا بشكل خاص بسبب وجود شخصية واحدة على الأقل هى زينب التى "كانت دائمًا إذا ما وضعت فى تحد، منتصرة مهما كلفها الأمر، باعتبارها أميرة الاختيار، مثلما كانت زنوبيا تدمر فى الزمن القديم" (١٥٧/١٨١). ولدى زينب، أو الملكة زنوبيا، كل الصفات التى يميزها هذا النظام القيمى : الثروة، العائلة الجيدة العلاقات، والجمال، فى حين أن الأمر الوحيد ذا المفعول ضدها هو جنسها.

وكنتيجة لذلك فإن مركزها ذا الامتياز يمتد من الخارج إلى داخل عالم السجن بمحكومية أقل بكثير من المعتاد وبقيام النزيلات الأخريات بالتنظيف والغسيل والطهي لها وبتعيينها لتحكم فى خلافاتهن (١٧٣/ ١٥٠). وهكذا فإن كثيراً من الظلم فى السجن هو امتداد وانعكاس للتراتبيات غير المنصفة القائمة فى العالم الخارجي. والجدل والخلافات الكثيرة التى تتحول أحياناً إلى عنف جسدى بين النزيلات هى نتيجة مباشرة للتوترات والانقسامات الموبوء بها الشعب المصرى.

السجن - المنزل للعائلة

فى حين أن حياة السجن لا توصف بأنها فاتنة أو يحكى عنها بعاطفية ، ولكن هذا موقع يمكن فيه التغلب على بعض قطاعات العالم الخارجى على الأقل. هذا فى جوهره مجتمع ذو أواصر قوية من الصداقة والاكتراث الأصيل حيث تتسم كثير من التفاعلات برقة وتفان يصعب العثور عليهما فى ما يقال من وصف للعالم الخارجي. وهكذا يمكن لنزيلة أن تسهر الليل كله وهى تمرض صديقة عليلة وتتأكد من تناولها لأدويتها فى أوقاتها (بكر ١٩٩١، ١٩٩٥/٨، ٥-٦) ، وتقوم امرأة أصغر بحمل امرأة أكبر سنا إلى الحمام فتنظفها كأنها ابنتها (٨١-٨٢ - ٦٧)، وهكذا. وتميز هذه التعاملات صفتان مهمتان : إنها كثيراً ما توصف وكأنها علاقات عائلية وتحل محلها، وهى تتخطى حدود الطبقات التى لم يكن بالإمكان تجاوزها فى العالم الخارجي. أرستقراطية مدللة ونشالة عادية فى السجن "تصيران كالأختين المخلوقتين من رحم واحد، تتراحمان وتتعاطفان" (١١٩/١٠٨)، ويمكن لنزيلة أن تحضن وتعتنى بالابنة الرضيعة لمأمورة السجن وكأنما هى ابنتها (٨٦/٧٣-٧٤).

ليست هذه التفاعلات مجرد تصريف للمشاعر التى لا يمكن التعبير عنها بسبب الانفصال عن العائلات الطبيعية، ولكن يبدو أن النزيلات يصبحن كذلك أخوات وبنات وأمهات أفضل فى السجن. وهكذا فإن أم الخير التى اعتبرت بالفعل قبل مجيئها إلى السجن أن من واجب الأمومة عليها أن تعيد بناتها إلى أزواجهن كلما أتين يشكونهم (بكر ١٩٩١ ، ١٩٩٥/٨٦ ، ٧٤)، تتعاطف كليا مع عايدة وتدعوها لأن

"تضعها موضع أمها الحقيقية"(٨٤/٩٩) لأنها سخطت عندما علمت بأن أم عايدة نفسها لم تتجاوب مع شكاواها ضد زوجها الذى كان يسىء معاملتها وأرغمتها على الاستمرار فى الزواج ، معجلة بهذا تطوراً مأساويا للأحداث (٩٨-١١٣/٨٣-٩٦). ولا تعــى أم الخير السخرية فى هذا الأمر ولكــن المطروح هو أن عدم الاكتـراث والقسوة لدى أم عايدة ليستا نتيجة مرضية متأصلة ولكن بسبب الأحوال الاضطهادية فى دنياها فى مصر العليا، وكذلك فإن بإمكان أم الخير أن تكون محبة ومتعاطفة بالقدر الذى تظهره لأنها خارج ذلك العالم وضغوطاته.

فى الحقيقة إن مقدرة السجن على قلب الوضع الراهن والتفاعل مع ما يتجاوز الإملاءات والتعاليم الاجتماعية هى التى تسمح لنموذج عائلى بديل بأن يزدهر بين هؤلاء النسوة : نموذج يكون فيه احترام أكبر لاحتياجات كل عضو وقائم على أساس التفاوض لا المناورة، والحنو وليس التمسك الجامد بقواعد مسبقة.

وبالفعل فإن العائلة من بين كل المؤسسات المعيارية التى تصمم بكر على تعريتها، تحصل على النصيب الأكبر من النقد. وإن الموقع العام الخارجى للسجن يسمح بتسرب القصص الحميمية، عاقداً الصلة بين "قانون العائلة" و "العيب" بأساليب جديدة مرعبة؛ معريا الصلات المتبادلة بين الاستغلال داخل العائلة والدولة وأيضا، بأهمية لا تقل عن ذلك، عالم التمثيل، وهذه لا ينظر إليها بعد كمواقع غير مترابطة. وتقدم لنا بكر قصص نساء كانت العائلة بالنسبة لهن عكس تصورها الأسطورى تقريبا كوحدة تساند وتحمى أكثر أعضائها عرضة للاعتداء. ويقضى قانون العائلة بأن الأب يجب أن يكرم ويطاع لأنه الحارس الذى يصونها حامياً الذين يعتمدون عليه من الأذى وباذلاً جهده لتأمين رفاههم. ولكن تماماً كما أن السلطات الحكومية التى تطلب ولاء مواطنيها تعرى لعدم كفاءتها ولفسادها وبالتالى عدم استحقاقها لذلك، فإن الآباء فى هذه القصص تنزع أقنعتهم ليظهروا كرجال يقف ما يرضيهم ومصلحتهم فى تضارب مباشر مع ما يرضى بناتهم وزوجاتهم ومع ما هو فى مصلحتهن. ومن الأهمية بمكان أن بكر تبدأ روايتها وتنهيها بتهشيم اثنتين من أهم المحرمات قدسية: ففى قصة عزيزة تكشف الستار عن سفاح القربى وفى قصة شفيقة تنسف قتل الناس لأطفالهم. وأخت شفيقة، وهى ذات روح رقيقة وأم ليس فقط لأبنائها الثلاثة اليتامى ولكن كذلك

لإخوتها الأصغر منها بعد وفاة أمها، يتم قتلها وفق ترتيب أجراه أبوها وأخوها لأنها ارتكبت خطيئة ضد قواعد الشرف عندما أحبت رجلاً من غير ديانتها[١٤] . غير أن العار كله هو عارهم، خاصة عندما نعلم بأن الأب كان مستغرقًا في النوم والشخير العالي ليلة القتل نفسها (بكر ٩٩١ ، ١٩٧/١٩٩٥ ، ١٧٣)[١٥] .

وفي حالة عزيزة، فإن بكر تخفف جسامة واقعة سفاح القربى من حيث إن زوج الأم وليس الأب الطبيعي هو الذي اغتصب ابنة الثلاثة عشر عامًا. ولكنها تؤكد على جوانب سفاح القربى في هذه الوضعية بتضمين تفاصيل عن هذا الرجل وهو يعتني بعزيزة كأب منذ طفولتها المبكرة : يسرح شعرها بالفرشة ويجدله، ويتلو عليها حكايات ما قبل النوم وهو يضمها إليه في حضنه (بكر ١٩٩١، ٢٨/١٩٩٥، ٢٠-٢١) . وقد سهل اغتصابه لعزيزة التشويش والتوفيق بين هذين الدورين للابنة والخليلة، تقريبًا كأن الملابس التحتية والعطور التي يشتريها لها وهي مراهقة هي امتداد طبيعي للألعاب والحلويات التي كان يشتريها لها وهي طفلة. ويستمر هذا التشويش حتى موت عزيزة فهي تتناوب بين التفكير فيه كعشيقها الرائع وبين وصف صلاتهما الجنسية بأنها انتهاك واغتصاب. وشعور عزيزة بالإثم، أو بالأحرى انعدام هذا الشعور، مشوش ومربك حتى أكثر. وفي حين أنها لا تظهر أي شعور بالإثم مطلقًا بالنسبة لقتل زوج أمها ، إلا أنها خجلة تمامًا من نفسها كونها في إحدى المرات شعرت بالميل نحو شاب أعزب، مؤهل للزواج، إلى درجة أنها فكرت بالتزوج منه (٢٢/١٦)، وبالرغم من أنها تسمح لنفسها بشكل عرضي فقط أن تقر بأنها خانت أمها بالتعاطي جنسيًا مع زوجها، إلا أنها تأسف لأنها لم تشارك أمها بهدايا هذا العشيق لها (١٨/١٣). ويعكس هذا التشويش الارتباك الذي تشعر به عزيزة إزاء تحديد اللوم إذ إنها لا تشعر بشكل أكيد مطلقًا عمن تقع مسئولية علاقتها الغرامية. هل يتوجب اعتبارها مسئولة عن تلك العلاقة حيث إنها استمدت لذة منها أم هي كانت ضحية لا حول لها لمفترس متمرس استعمل مركزه في العائلة لإيقاعها بالشرك، وهل تشارك أمها في جزء من اللوم إما لأنها كانت غافلة جدا عما كان يحصل (كانت أمها عمياء واقعيا)، وإما بسبب تخمينها لحقيقة العلاقة وتجاهلها لها حتى لا تمزق العائلة بعنف؟ أو هل الأمر مزيج من كل ما ورد أعلاه؟

الدعابة المُرة وتشتت الصيغ التصويرية

هذا التشويش والشعور المشوش بالإثم لدى النزيلات الأخريات، ناتج فى الحقيقة عن عيش واقع الحياة العائلية والتصورات الحضارية لها من النواحى الدينية والقانونية على حد سواء فى الخطاب الرسمى السائد أو فى المفهوم الشعبى ؛ والهوة الواسعة بين الأوضاع المادية للعلاقات الذكورية/الأنثوية وصيغتها المثلى التى تغرس فى النساء منذ صغرهن. وهكذا فإن عزيزة تستطيع أن تقتل عشيقها ولكنها تستمر هائمة به (بكر ١٩٩١، ١٩٩٥/١١، ٧-٨)، وتستطيع عظيمة أن تجعل عشيقها ، يخصى بشكل محترف ، ولكنها تستمر متعلقة بذكريات الحب السعيد معه (٦٤/٧٩، ٦٦/٨١)، وتستطيع حنة أن تكون لديها القناعة بأن " زوج المرأة يجب أن يحترم " (٤٧/٥٨) ولكنها لا تشعر بخجل أو إثم لقتله (٣٨/٤٥)، وذلك بسبب الهوة غير القابلة للرأب بين هذه الحقائق للعلاقات وبين التوقعات والآمال التى نميت فى هذه النساء عبر لغات الحب والعشق التى تغمرهن.

والتشوش الذى يصل حد الجنون الذى تعانى منه عزيزة وعظيمة وشفيقة والأخريات سببه حقيقة أن أسطورة الحب والزواج والحياة العائلية قد تفجرت فى وجوههن ولا شىء يمكن أن يبرئ الندوب. لقد تغيرت حياتهن بشكل كبير عن أغانى الحب لفايزة أحمد وعبد الحليم حافظ، وعن النهاية السعيدة لكل حكاية أسطورية تنتهى بعبارة "وتزوجوا وعاشوا بتبات ونبات وخلفوا صبيان وبنات". والعلاقات الجنسية بين الأزواج والزوجات لا تنطوى على أى شبه لتعابير الحب والحميمية التى تصورها ولكنها بالأحرى علاقات سلطة استغلالية (مثلا بكر ١٩٩١، ١٩٩٥/١٠٣، ٨٧ ؛ ١٩٩١ ، ١٩٩٥/١٣٤ ، ١١٦) ، وحقيقة ليلة الدخلة التى تستوجب أن تقبع حنة "ساعة كاملة جالسة فى وعاء واسع مملوء بالماء الدافئ، بعد أن أضافت إليه نصف ملعقة من الملح، حتى تخفف من شعورها بالألم" (٣٩/٤٧) هى أمر بعيد جدا عما يزين وصفه فى نهاية كثير من الأفلام المصرية من باب يوصد على عصفورى العشق الحديثى الزواج واللذين يقبلان بعضهما بشغف .

أما كفاح محروسة لإطعام أبنائها بينما زوجها منشغل بالقمار وببيع ممتلكاتهم القليلة العزيزة التي اشتريت بما جنته من مال بعملها الشاق، فهو لا يشبه مطلقًا النمط النموذجي للحماة التي تعذب صهرها المسيطر عليه وتشجع ابنتها على القيام بالدور نفسه الذي تلعبه في الكراكوز الشعبي أو في ملهاة "بنش" و "جودي"، هذا في حين أن المالك الذي يلعب دور الزوج المضطهد منشغل بملاحقة محروسة جنسيًا وإكراهها على دخول حياة البغاء.

لكن بكر لا تقنع بكشف حقيقة مختلف هذا النتاج الحضاري الشعبي على أنه تلفيقات خبيثة، وإن كانت غير مقصودة، فهي مهتمة بقدر متساوٍ بإزالة القناع ليس فقط عن الرومانطيقية ولكن كذلك عن النهج الأدبي الأكثر احترامًا لمبنى تشكل النضج الروائي، وفضحه على أنه بالمطلق من مباني الطبقة الوسطى. وفي حين أن قصة الغرام يمكن أن توصف كرحلة نحو الاندماج الكامل بالعائلة ، فإن الحركة في مبنى تشكل النضج الروائي هي من الداخل إلى الخارج، بعيداً عن العائلة بصفتها الممثل العقائدي للمنظومة الاجتماعية. ولكن الأسى للانفصال عن العائلة كثيراً ما يخففه شعور مرتفع بالذات ومقدرة على صياغة آراء غير ملتزمة والشعور بالكبرياء لهذه الاستقلالية الحديثة العهد. إنه انتصار للتطوير الفردي رغم أنه انتصار شد ما يتخلله حنين لصيغة حياة أكثر جماعية(١٦) .

ولكن بالنسبة لأغلبية نساء **العربة الذهبية**، فإن انهيار أساطير الحب والعائلة ينتهي بالتشوش والجنون والصمت. وعَدًا عن افتقارٍ عام للشعور بالإثم أو لإساءة توجيهه، فإن هؤلاء النساء لا يستطعن التعبير بوعي عن اضطهادهن أو أن يحتفلن بمقدرتهن على التطور الفردي. وعندما ينفسن عن مشاعرهن، لا يكون ذلك بلغة السرد الروائي المعاصر ذي النظرة إلى الداخل أو التحليل الذاتي العميق. إن ذلك متروك لقراء بكر ونقادها ؛ غير أن على شخصياتها أن تبقى ممثلة لطبقاتهن وثقافاتهن وما لقنته: يجب أن تبقى مشوشة "مما يجعلها على وشك الانهيار، وعلى حافة الجنون الحقيقي" (بكر ١٩٩١، ١٠٠/١٩٩٥ ، ٨٤) .

إن نساء **العربة الذهبية** لا يستطعن أن يتحدثن عن أساهن لأنهن تحت هجوم سيل من اللغات والأشكال التمثيلية – سياسية ودينية وعلمية وأدبية – هي ليست ذات صلة،

وفاقدة للمعنى، " لكن أليس الصمت فى عالم صاخب بالكلام الفارغ هو منتهى العقل ، وليس الجنون؟ " (بكر ١٩٩١ ، ١٨٦/١٩٩٥ ، ١٦٤) . ولكن فى حين أن النساء أنفسهن قد يلجأن إلى الصمت فإن سلوى بكر لا تستطيع ذلك . وفى الحقيقة فإن عين تصويرها لتشوشهن هو جزء من المعركة التى تخوضها ضد هذا التسفيه والإساءة إلى اللغة من حيث إنه يمكن القراء من تفسير الأهمية السياسية لصمت هؤلاء النساء حتى وهن أنفسهن لا يستطعن ذلك[١٧] . وهى أحيانًا تجابه القضايا مباشرة كما فى النقد اللاذع التالى ضد مختلف خطوط الشعر الحديث : "لم يشكل انتشار ، ورواج، عادة استخدام شرائط الكاسيت ... فالإقبال عليها كان يتزايد مع مرور الأيام، لسبب لن تعرفه، أبداً، كان يعود إلى كونها تأتى بنوع من النَظم يلبى حاجة مفتقدة عند الناس، بسبب كلمات الأغانى السخيفة، التى يفتعلها شعراء العامية، والمفروضة عليهم ليل نهار فى أجهزة الإذاعة والتلفزيون، وتلك الأشعار الغامضة، التى تنشر فى الصحف والمجلات، بين الحين والحين ولا تعبر عن أية قضية تخصهم أو تخاطب مشاعرهم، ويكتبها شعراء يصفون أنفسهم بالحداثة، أو آخرون، عفا الزمن عليهم، يصرون على ضلفتين من الشعر ينسجون بها، نسيجًا اهترأت خيوطه، على غرار قدماء الشعراء، حيث الفروسية لم تعد موجودة، لأن الناس لم يعودوا يتعاملون مع الأفراس فى حياتهم اليومية الصعبة، التى غابت عنها كل ملامح النبالة الأخلاقية فى خضم الصراع الشرس من أجل البقاء" (بكر ١٩٩١ ، ٦٩-٧٠/١٩٩٥ ، ٥٦-٥٧).

لكن هذا الضرب من النقد المباشر هو فى الحقيقة نادر فى الرواية إذ حتى حين توجه بكر ضربة مباشرة تكون كثيراً ضربة سريعة سرعان ما يحل مكانها هدف جديد ، كما فى الوخزة النابذة التالية التى لا تطول كثيراً : "عاشت زينب قبل ذلك، حياة عريضة مترعة بالإثارة والأفراح، تصلح لأن تكون موضوعًا لأحد أفلام السينما، ما عدا السينما المصرية بالطبع، كى لا يجرى ابتذاله وتشويهه" (بكر ١٩٩١، ١٧٣/١٩٩٥ ، ١٥٠). إضافة إلى هذا ، فإن المعالجة الثقيلة الوطأة كثيراً ما تختفى لصالح معالجة أكثر رقة : دعابة بارعة تلطف وتقوى نقدها فى آن واحد . والتشوش المضحك يتخلل النص من خلال خرق القواعد المنهجية بالمبالغات المضحكة والإساءة المقصودة لاستعمال الكلمات أو العبارات وخلط المفردات و/أو الأساليب من مضامين أو مناهج مختلفة .

إن هذا التشوش المضحك هو ترياق مثالي للغة الجرائد الملأى بأكانيب صارخة (١٣٢/١٢٤)، وللتلفزة والمجلات التي لا يكفي أنها غير ذات صلة ولكنها تزرع أحلامًا مستحيلة في أذهان الناس عن السلع الاستهلاكية (١١٧/١٣٦ ، ٨٣/٩٧)، وعن إخراجات ثقافية "أصيلة" أصبحت هي نفسها بضاعة معروضة للسياح الأثرياء في ملتقياتهم في الأندية الليلية في شارع الهرم (٥٩/٧٣)، أو ملصقة على المسارح من قبل الحكومة لإسكان شعورها بالإثم (٥٨/٧٢) . وهذه الدعابة الماهرة بمقدرتها على التعبير عن عدم قناعة من لا أصوات لهن وعلى كتابة رواية عن الطبقة العاملة تتفادى مزالق الروايات النموذجية عن الطبقة الوسطى ، وهي في الحقيقة أقوى نقاط سلوى بكر[١٨] ، تكاد لسوء الحظ أن تكون أيضًا ضائعة تقريبًا كليا في الترجمة الإنجليزية .

أصبح من البدهيات الآن أن الكوميديا والدعابة غير قابلتين للترجمة بنفس النجاح كما للمأساة إذ ، كما يوضح إمبرتو إيكو ، بالرغم من أن الصيغتين تعتمدان في مفعولهما على كسر القواعد والأطر ، إلا أن الكوميديا لا توضح بحد ذاتها الإطار الذي تكسره في حين أن المأساة تفعل ذلك. فلننظر مثلاً في موضوع المحاكاة الساخرة التي يزخر بها نص بكر . إن دعابة التقليد تعتمد كليا على **المعرفة السابقة** للجمهور بأسلوب واصطلاحات النهج الذي تجرى محاكاته وبالمضمون النموذجي الذي يجرى الحلول محله . وإذا لم يكن الجمهور قد استوعب هذه القواعد وغدا مسلما بها كأمور بدهية ، وإذا كان بحاجة لأن يعلم عنها ضمن النص ، فإنه جدا من غير المحتمل أنه سيجد المحاكاة هزلية . إن قواعد المنهج يجب أن يتم افتراضها مسبقًا وأن تعتبر غير قابلة للكسر قبل أن يصبح لتمزيقها وجه دعابة (إيكو ١٩٨٣ ، ٢٦٩-٧٨). إضافة إلى هذا فإن رواية بكر غنية بقواعد حضارة الحياة اليومية غير المألوفة لدى قارئ ناطق بالإنجليزية، وكثيرًا ما تكون الدعابة على حساب هذه القواعد الحضارية ، وهكذا فليس مستغربًا أن مستوى الدعابة يتقلص في الترجمة الإنجليزية . وعلى أساس هذا الافتراض ، دعوني أعط فقط بعض الأمثلة . إن التنافر بين الدوافع الوضيعة الارتزاقية وبين اللغة الشغوفة المبالغة في الرومانطيقة لعديد من الخطاب، وهو ما ترى فيه النساء إخلاصًا في الكثير من الأحيان، يمكن تبينها في تطفل

تفاصيل تبدو غير ذات صلة حول أظافر عظيمة ورقبتها في الحالة التالية : " فقال لها وهو يتحسس أصابعها الطويلة، المنتهية بأظافر مشذبة، ومطلية بلون أحمر فاقع، إنه يحبها حبا لا حدود له، ويعشق كل جزء من أجزاء جسدها الجميل، وخصوصاً رقبتها الطويلة الملفوفة، البيضاء، وكأنها كوز من الفضة" (بكر ١٩٩١، ٧٤/١٩٩٥ ، ٦٠). وهو إذ يراقب وجهها وفمها بتركيز ، نعى بأن ما ينظر إليه هو أضراسها الذهبية التى تدل على ثروة لديه كل النية للتمتع بها دون أن يقع فى مصيدة هذين "الفكين" (" الفك المفترس" هو التسمية المصرية للفيلم الشعبى Jaws) (٦١/٧٥) . وبدلاً من "عش الزواج" المعتاد الذى يجمع له العشاق فى الأغانى والأفلام القشة فوق القشة ، تقدم لنا بكر " قفصًا زوجيا، يجمعان قضبانه قضيبًا قضيبًا بكدهما وعرقهما المشترك" (بكر ١٦٥/١٤٤). وكثيراً ما تختلط لغة الحب بلغة التجارة وكذلك بلغة الحرب بحيث أن ورق الحيطان المزخرف يزيد جدا من الجاذب الجنسى لغرفة نوم العريس ، وتضمن المكنسة الكهربائية للعريسين الجديدين حياة رائعة ذات نعيم زوجى دائم (١٠١/٨٦) ، وتكون أغانى الحب العاطفية مثل القنابل المسيلة للدموع التى تمنع حصول نهاية سلمية ، وعندما يتعب العاشق من وضعية لا حرب/لا سلام يخرق وقف إطلاق النار ويبدأ حملة من التلميح (٧٦/٦٢).

كثيراً ما تظهر هذه الدعابة البارعة فى أكثر اللحظات مأساوية فى النص بحيث وأنه فى إحدى الجنازات "سالت دموع تكفى لغسل ميت آخر غير الفقيد" (بكر ١٩٩١، ٦٧/١٩٩٥ ، ٥٤)[١٩] ؛ وبكاء عايدة التى أسيئت معاملتها وهجرت " فاق كل البكاء الذى قامت به سيدة البكاء الأولى أمينة رزق، فى كل أفلامها" (بكر ٩٩/٤٨)؛ ومحاولة الانتحار الفاشلة لعظيمة تتحول إلى وصف للأضرار التى حصلت للسيارة التى وقعت عليها (٦٦/٥٣) . هل إن سلوى بكر تقسو على بعض الشخصيات التى خلقتها كالله الذى تسخط ضده بعض شخصياتها عندما تتقصد استدرار الابتسامات والقهقهات حول أكثر تجاربهن تسببيًا للصدمات ؟ وتقدم بكر نفسها مفتاحاً للجواب فى المقطع التالى الذى يصف الفتنة فى صوت عظيمة: " ذلك الصوت ، ذى البحة الحزينة، المغازلة للشعور، الكامن فى أعماق الوجدان، بالانكسار والقهر وانقطاع الرجاء ، باعتبارها

قدراً أبدياً ، لأسباب سماوية ربانية ، لا تمت بصلة للبؤس المقيم ، الذى تعيش فيه تلك الجموع" (٥١/٧١). إن هذه المناشدة السهلة لمشاعر قدرية بانعدام الأمل وللرثاء المبكر للذات هو تماماً ما تتجنبه بكر وتهجوه من خلال إحلالاتها الهزلية . إنها ترفض السماح لنا بأن ننغمس فى دموع قد تطهرنا آنيا ولكنها ستتركنا فى النهاية بالشعور نفسه من الهزيمة والعجز. إنها تصر على تمزيق الصيغ التصويرية التى تعطى ديمومة لشعورنا بأننا ضحايا ، تماماً كما أنها تهاجم القواعد والعادات التى تعتمد تلك الصيغ عليها . وإن ما تقدمه فى مكانها رثاء أصيل عميق وممزق للقلب. وعندما نبتسم على دموع المرارة التى تذرفها محروسة على غسالتها المحبوبة (١١٧/١٣٧) أو على جنيهات أم رجب الثلاثة التى تشكل "فتحا مبيناً" (٣٠/٤٠) أو على المتسول المسكين الذى "جردته من أعز ما يملك، وهو جاكيت نسائى كروازيه" (٢٦/٣٤)، فإننا نقر بأن خسارة غسالة بالنسبة لأم أولاد كثيرين فقيرة ومرهقة بالعمل هو فى الواقع سبب لندب عميق ، وإن امتلاك الجنيهات الثلاثة التافهة هو حدث ذو وقع كبير فى حياة شخص مثل أم رجب ، وإنها السترة الدافئة، وليس الشعور الرومانطيقى بالشرف ، دعك من الطراز، هى أعز ممتلكات الرجل الفقير .

وبدون وعى منا فإننا نؤدى عكس ما يحصل عادة فى المحاكاة الساخرة فنحن لا يسلينا بعد عدم وجود علاقة للمادة موضوع الكلام ولكن بالأحرى واسطة التصوير التى اعتبرت مثل هذه المادة، تقليديا، دون مستوى منزلتها . نحن فى عالم المحاكاة الساخرة المقلوبة حيث لا يتم فقط تلطيف تدنى مستوى المادة موضوع الكلام ولكن يتم عكسه كذلك . والنتيجة هى رثاء لقيمة محددة: إنها رثاء لشرطى المرور الفقير الذى هو فى الأرجح مجند يقبض راتباً دون استحقاقه ، بعيداً عن قرية موطنه وعن عائلته ، والذى يترك حركة المرور فى القاهرة لترتب أمورها وحدها بينما يتمتع بشطيرتى طعمية (بكر ١٩٩١، ٦٧/١٩٩٥، ٥٤) . إنه رثاء ثلاثة أطفال ميتمين ينتظرون أمهمة ، التى لن تعود أبداً ، لتأتى إلى البيت بعصير الفاكهة المفضل لديهم (١٧٢/١٩٦): أطفال يرجح أن الجوع إلى الحب والجوع طلباً للطعام سيبقيان متلازمين بالنسبة إليهم ولن يتم إشباعهما قط ، هذا هو الرثاء المأساوى للحياة المصرية اليومية .

النتيجة : الحلم بمجتمعات جديدة

إن **العربة الذهبية لا تصعد إلى السماء** هى إذن رواية عن الطبقة العاملة تنتقد مصر المعاصرة بحدة من خلال استخدام وكسر كل من الأشكال التصويرية الشعبية والنخبوية ، فحيث تتواطأ الصياغات مع العقيدة ، عن قصد أو دون ذلك ، فإن بكر تحدث صدامًا بدعابة مقصودة. وتمامًا كما أن الأعراف والمؤسسات الاجتماعية المسئولة عن الاضطهاد، والجنون، والصمت، يجب أن تدمر، فكذلك يجب أن تزاح عن مكانها اللغات والروايات وصيغ الخطابات التى تدعم هذه الأعراف الاجتماعية بوعى أو بدون وعى. ومن خلال تحويل الدنيا الخاصة إلى قضايا سياسية عامة والمواقع الهامشية إلى مواقع "تمثيلية" ، فإن مجتمعات جديدة يتم بناؤها وتغدو عصبة من النساء المجنونات المجرمات النصير الجماعى لها والنتاج الحقيقى وممثلات الشعب المصرى. وإذ ننتقل من قضية لأخرى فى ما يكاد يكون محاكاة ساخرة للسياق والسببية، نعى أن الصلات الحقيقية بين هذه النساء ليس الترتيب الأمثل لمقاعد جلوسهن فى العربة الذهبية وفق ما تقوله لنا الراوية أو عزيزة . بالأحرى فإن هذه القصص تصبح بيانًا عن الحالة العامة فى الشعب الذى فقد الحس بالهدف ويبدو أنه لم يعد يكترث أكثر . وإن النسيج الحقيقى الذى يصل بين هذه القصص هو ، إذن ، البؤس – ولكنه الضحك كذلك. إن هذا الضحك المشوش ، أو الدعابة المربكة ، مؤشر أكيد على أن سلوى بكر لم تسلم الأمر بالنسبة لهذا الشعب وما زالت عميقة الاكتراث. وهى، بإرغامها قراءها على فهم عالمها المنقلب وعلى فك إبهامة الارتباكات من أجل تحديد الصلات الحقيقية والقصد الفعلى للهجاء، تجعل من القراءة نفسها "إستراتيجية اندماج" ودعوة إلى إعادة بناء الرغبة بوجود المجتمع على الأقل . وبالنسبة لمجموع قراء بكر فإن كلمات وين بوث ملائمة بالفعل : "مع أننا غرباء تمامًا إلا أننا قد أنهينا للتو رقصة فكرية معقدة مع بعضنا البعض، وعرفنا أن بيننا قرابة من شكل ما"(٢٠) .

إيضاحات

١ – للتعرف على وضعية مماثلة شيئًا ما فى جنوب أمريكا، انظر مارى بث تيرنى – تللو ١٩٩٦ ، خاصة ٢٤–٢٧ .

٢ – للتعرف على بعض بيانات المؤلفين الخاصة عن قضايا الحرية فى الكتابة والنشر، انظر **فصول** ١٩٩٢ ، الأعداد الخاصة عن " الأدب والحرية " **والنقيض** ١٩٩١ ، ١٤–٩٧ . إن هؤلاء المؤلفين يظهرون وعيًا حادا للأقنعة المتعددة التى يمكن للرقابة أن تلبسها . وأحيانًا أعاد المؤلفون سرد تجاربهم نسبة إلى أشكال مختلفة من الرقابة فى رواياتهم ، وأكثر هذه الحالات شهرة هى حالة صنع الله إبراهيم . انظر ساميا محرز، ١٩٩٤ .

٣ – هذا يصح على الكتابات الشبيهة بالحكايات الشعبية التى نذكر بعض أمثلة منها فقط، **جبل الشاى الأخضر** ١٩٨٣ ليحيى طاهر عبد الله ، ورواية جمال الغيطانى **الزينى بركات** (١٩٨٨) ، والمزج بين صيغ الحقيقة والخيال فى رواية صنع الله إبراهيم **ذات** (١٩٩٢)، والأسلوب الغريب من الشعر لرواية إدوارالخراط **مدينة الزعفران** (١٩٨٩).

٤ – ينجر الناقدون كذلك إلى هذه الأنواع من الجدل . وتشعر هدى الصدة بلزوم إعلان أن " قصص سلوى بكر ليست موجهة ضد الرجال، وهى حقيقة أكسبتها إعجاب وموافقة كثيرين من النقاد (١٩٩٦ ، ١٣٣) . كذلك تخاطب العلى (١٩٩٤ ، ٦٨–٦٩) قضية ما إذا كانت كتابات سلوى بكر موجهة ضد الرجال .

٥ – انظر سلوى بكر ١٩٩١ أو ١٩٩٢ .

٦ – سلوى بكر ١٩٩١ ؛ الترجمة الإنجليزية لدينا مانستى ١٩٩٥ . عندما أنقل عن الرواية أو أشير إليها فإننى سوف أورد أولاً أرقام الصفحات من العربية وبعدها أرقام الصفحات من ترجمة دينا مانستى. وإذا لم تحو الصيغة المنقولة على ما يدل بأنها ترجمتى تحديداً، فإن الترجمة المستعملة تكون لمانستى .

٧ - من أجـل سيرة أكـثـر تفصيلاً عن بكر ومقتطفات من المقـابلة مـعـها ، انظر العلى ١٩٩٤ ، ٥٢-٦٩ .

٨ - هنالك عدة مؤشرات تدل على صفة الصوت المزدوج فى سرد الرواية. فعزيزة مثلا لا تعرف اسم الآلهة الفرعونية التى رأت تمثالها والتى تشبهها بأم الخير، لكن يجرى إعلام القارئ بأن الاسم هو حتحور. وعلى الشاكلة نفسها فإن عزيزة لا تعرف الاسم الحقيقى للمرأة الصامتة التى تدعوها النزيلات شفيقة، لكن القراء يعلمون أنه تغريد ولذلك يستطيعون تفسير الأهمية الكاملة لعنوان الفصل "حزن العصافير" حيث إن تغريد تعنى غناء العصافير.

٩ - الصوت الذى ليس صوت عزيزة هو الذى كثيراً ما يرفع النبرة إلى الإدعاء الطنان من خلال إطلاق هذيان اجـتمـاعى أو نفسى تتم المفـارقه معـه فجأة بعد ذلك بتحول إلى الأدنى نحو العامية التى نستطيع أن نتعرف فيـها على أصوات النسـاء، انظر، مثلاً ، ٢٧/٢٠ و ٥٥/٦١ . إن هذا التحول فى النبرات ليس بالوضوح نفسه فى الترجمة الإنجليزية . وقد علـقت لطيفة الزيات على كون عزيزة ليست المصدر الوحيد ، ولا حتى المصدر الرئيسى ، للقيم فى الرواية . انظر الزيات ٢٩٩١، ٢٧٣-٢٧٧ .

١٠ - إن اثنتين من أكثر الروايات جلباً للاهتمام فى مصر هما روايتـا الزيات ١٩٩٢ وإبراهيم ١٩٩٧ ، وفيهما يحتل السجن الموقع المركزى .

١١ - تعطى بكر أحيانا تحليلا مقتضباً للأساليب المختلفة التى تستعملها فى الرواية . انظر مثلاً ٧٢/٨٤ .

١٢ - إن ما تلاحظه باربرا هارلو بخصوص مذكرات الموقوفين السياسيين من أنهم "يخاصمون النظام الاجتماعى الذى يساند جهاز السجون وبناه الاضطهادية" هو صحيح هنا كذلك . "ميشيل فوكولت أيضاً ناقش أساليب وعقيدة السيطرة الاجتماعية المتمثلة فى نظام السجون فى اضبط وعاقب/ : ولادة السجون ، حيث يفحص ، من خلال التاريخ الأوروبى الحديث، الصلات بين السجون وصومعة النساك والمشغل والمستشفى " انظر هارلو ١٩٨٧ ، ١٢٣ .

١٣ – على سبيل المثال، إن نزوع النزيلات للعيش فى الماضى "سببه غياب إرادتهن للوعى والتصرف، وهو ما يشابه فى هذا السياق شخصًا محتضرًا يحاول التمسك بالحياة عبر الذكريات، ما لا يتضح فى تخيلات شخص يعيش أيامه/أيامها العادية فى المجتمع دون فقدان الأمل فى الحياة " (٨٩/٧٦ ، ترجمتى).

١٤ – إن قصة شفيقة ، أو قصة أختها ، تنتهك أكثر من توقع واحد. وكما ذكرت أعلاه فإن اسم شفيقة الحقيقى هو تغريد وهناك استعمال لهذا فى عنوان الفصل. ولكن اسم شفيقة مهم كذلك حيث إن أكثر من تحمل هذا الاسم شهرة فى هذا القرن هى شفيقة القبطية التى أخرج عنها فيلم راج جدا أوائل السبعينيات. وإن الشخصية التاريخية شفيقة كانت مسيحية احبت مسلمًا وأصبحت فى النهاية راهبة وأقسمت قسم الصمت. لذلك فمن الطبيعى أن يتوقع القارئ فى هذه الشفيقة أن تكون مسيحية كذلك . والواقع أنه ليس من السهل تحديد ديانتها باستثناء تفصيل واحد تسربه بكر بشكل استراتيجى : إن أخت شفيقة كانت امرأة محجبة.

١٥ – هذه فعليا حالة واحدة أشعر أن بكر كانت فيها ثقيلة الوطأة فى تصويرها للقسوة وعدم الإحساس لدى الذكور .

١٦ – للاطلاع على نقاش أكثر تفصيلا لهذا التوتر ، انظر النويهى ١٩٩١ .

١٧ – للاطلاع على نقاش حول الصمت كموقع جمالى للمقاومة ، انظر النويهى ٢٠٠١ .

١٨ – إن فريال غزول تدعو هذا "بلاغة المضطهدين". انظر غزول ١٩٩٠ ، ١٠٧-١٢٤ .

١٩ – مع أن هذا ليس ترجمة حرفية عن العربية إلا أنه واحد من أفضل أداء مانستى عن الدعابة فى الأصل .

٢٠ – انظر بوث ١٩٧٤ ، ٣١ . لقد كان كتاب بوث مؤثرًا على تفكيرى حول استخدامات بكر للدعابة .

أندريه شديد

أندريه شديد كثيرة الإنتاج جداً ككاتبة شعر وأدب منثور ودراما وأبحاث وكتب الأطفال التى فازت بسببها بعدد كبير من الجوائز والمكافآت، وقد ترجمت أعمالها إلى تسع لغات. ولدت أندريه شديد فى مصر عام ١٩٢٠ ودرست فى باريس والقاهرة وسكنت من ١٩٤٢ حتى ١٩٤٥ فى لبنان ثم بعد ذلك فى فرنسا. وبالرغم من أن أول ديوان شعر لها على الدروب نشر بالإنجليزية ، فإن شديد قد كتبت تقريبًا حصراً بالفرنسية. وهى تراجع عملها بشكل غالب ولكن ليس حصراً إلى مواطن فى الشرق الأوسط فى الفترة الحديثة، وبشكل أقل، لفترة الماضى العتيق. وموقعها كامرأة عربية وكاتبه متأثرة بالثقافة الفرنسية يطرح أسئلة معقدة وحاسمة حول أثر العرق واللغة وموطن الولادة ومكان الإقامة على تحديد وضع الكتاب ونصوصهم.

ترجمت إلى الإنجليزية أربع روايات فقط من أعمال شديد الكثيرة : ترجمت **النوم الحر** (١٩٥٢) إلى **النوم غير المقيد** (١٩٨٣) ؛ **واليوم السادس** (١٩٨٣) إلى الاسم نفسه (١٩٨٧) وترجمت إلى العربية عام ١٩٧٩ ؛ وبيت بلا جذور (١٩٨٥) إلى **العودة إلى بيروت** (١٩٨٩)؛ ومؤخراً **الطفل المتعدد** (١٩٨٩) ، إلى الاسم نفسه (١٩٩٥). ونشرت بالإنجليزية كذلك مجموعة قصص قصيرة وأبحاث وأشعار مختارة نثر **وشعر أندريه شديد** (١٩٩٠). وقد اشتملت مجموعة **نساء الهلال الخصيب: الشعر الحديث لنساء عربيات** (التى حررها كمال بلاطة عام ١٩٧٨) على نخبة من شعرها. إن الجوائز العديدة التى فازت بها شديد لشعرها ونثرها تشمل جائزة لويز لابى (١٩٦٦) ، النسر الذهبى (١٩٧٥) وجائزة أكاديمية مالارمى (١٩٧٦) ، وجائزة بورس غونكورت دولا نوفل (١٩٧٩) ، والجائزة الكبرى لجمعية أهل الكتاب (١٩٩٠) ، وجائزة المحكمين الأربعة (١٩٩٤) وجائزة ألبير كامو (١٩٩٦) وجائزة بول موران والجائزة الكبرى للشعراء (١٩٩٩).

اليوم السادس للرحمة :

الجماعات الممكنة / غير الممكنة للحياة نحو الموت

ماری إن. ليون

من يستطيع أن يقتسم أو يوزع مصائب الآخرين؟

أندريه شديد، **اليوم السادس**[1]

إن سؤال صالح المؤلم لعمته أم حسن فى رواية أندريه شديد **اليوم السادس** (١٩٦٠) هو تحدٍ مصر لإمكانية قيام جماعة متفهمة وذات رحمة، ويتردد صداه ليس فقط خلال تلك الرواية ولكن خلال كثير من أعمال شديد. " **من يستطيع أن يقتسم/ يوزع مصائب الآخرين** ؟ " (شديد ١٩٦٠، ١٨) . كثير من العمل الروائى لشديد يخاطب هذا التحدى على وجه التحديد[2] ، وفى هذه المخاطبة الفظة التى يتوجه بها الشاب المرهق، والذى هو على الأرجح مصاب بالكوليرا، إلى أخت أمه المتوفاة إذ تسعى إلى تعزيته إشارة إلى الإمكانية دائمة الحضور **لإساءة الفهم ولافتقاد** الرحمة. وحتمًا ليس هنالك لزومية أخلاقية للرحمة فى عمل شديد، والأحرى أن الرحمة أو قبول تعس مشترك يفرضان أنفسهما فى عمل شديد الروائى بسبب لزومية الموت غير القابلة للدحض. وضمن هذا المضمون فإن كلا من هذا العمل السابق وروايتها اللاحقة التى تدور فى مضمون الحرب الأهلية اللبنانية **بيت بلا جذور** (انظر شديد ١٩٨٥)، يقفان شاهدين من نوع ما على قوة حتمية الموت وكذلك على الرحمة البشرية فى وجه تلك الحتمية.

إن الرحمة فى كلا الروايتين كثيراً ما تكون إقراراً وقبولاً مترددين وغير نهائيين بمشاركة فى " تعس الآخرين " - تعس هو فى النهاية الموت. و" اقتسامه" هو أيضاً توزيع أو اقتسام كان دائم الحصول بالطبع فى حقيقة الفنائية البشرية غير القابلة للجدل. ولكن من ذلك الاقتسام والتوزيع يمكن فى أدب شديد الروائى أن ينشأ نوع من الجماعة ذات التعس الذى يجرى اقتسامه وتوزيعه. وإن تكون مثل هذه الجماعة المتولدة من إدراك اقتسام /توزيع تعس الموت جماعة هشة، هو وصف يقل عن الحقيقة. إنها رحمة وجماعة من نوع خاص جدا لا بد أن ينجذب إليهما بعض شخصيات الرواية بإصرار - وبشكل ملحوظ أوكاسيون الذى هو ابتداءً ممثل شوارع انتهازى فى **اليوم السادس**. وآخرون مثل أم حسن والمراكبى أبى نواس يبدون حائزين أصلا لهذه الرحمة[٣] .

وتتميز الرحمة فى روايات شديد بشكل إضافى بالحنين المتقد . وبإيرادها شعراً من نظم بدر شاكر السياب تفتتح به رواية بيت بلا جذور، يكون هذا الحنين، كما أصبح أصلاً تعبيراً مالوفاً، "اقتسام الحمل الذى يحمله الجنس البشرى". ولكن أكثر من ذلك وكما يوحى به هو "لبعث الحياة" (شديد ١٩٨٥ ، ٧). وإذا قرأنا هذه الرواية الأخيرة مقارنة بالرواية السابقة لها ، فإن الموت الحرفى لحسن وجدته أم حسن فى **اليوم السادس** يستبقان البعث الرمزى للفتى الشاب لجماعة الباقين على قيد الحياة الذين سيموتون بعد. إن "بعث الحياة" الذى يشير إليه مقطع شعر السياب قد جرى التعبير عنه بشكل أوضح فى الرواية الأبكر :

لم يشعر أبو نواس بهذه الحدة مطلقًا من
قبل عن ماهية الطفل ." إنه حى" ردد لنفسه.
"الغد حى ...."
" إن الطفل سيرى البحر يا أم حسن ! "
كان الطفل فى كل مكان ، كان عائشًا ؛
قربها ، أمامها ، فى صوت وقلب هؤلاء الرجال.

لم يكن ميتًا، إنه لا يستطيع أن يموت.

وبدت هذه الأصوات وكأنها تغني.

بين الأرض والغد، بين الأرض والأفق،

كانت الأغنية غير مقاطعة.

" الحياة ، البحر ...." تمتمت. "ختامًا البحر".

(شديد ١٩٦٠ ، ١٨٦ - ١٨٨).

كان رد الأدب الروائي لشديد - كما لأم حسن وقصتها - على سؤال صالح حول إمكانية اقتسام التعس ردًا إيجابيًا، وإن كان محدودًا وظاهرى التناقض. الرحمة لا تحبط، بل لا تستطيع أن تحبط، الموت. وبالأحرى فإن الموت هو ذاك الذى تتحرك نحوه حياة البشر بعناد، رحيمة أو غير رحيمة. والأصح أن الموت هو ذاك الذى تتداخل معه الحياة دائمًا.

هذا هو التعس المخصص الذى يقتسم إقرارًا بذلك التخصيص. فمن وجه يكون هذا واضحًا حتى ولو تم " تناسيه" المقصود كثيرًا : كل إنسان يموت. ولكن الإيحاء فى أدب شديد الروائى ليس أن نقبل، ببساطة أو بشكل عابر، حتمية الموت. وإذا تم فى النهاية جمع المرأة العجوز المحتضرة مع الرجال الثلاثة على ظهر القارب عن طريق الفتى الميت/الحى، فإن هنالك شعورًا عنيفًا رغم ذلك بهول المـوت: "الموت معنا، أيها المراكبى. فلنقفل عائدين فورًا" (شديد ١٩٦٠ ، ١٤٩).

إن هذه هى الصرخة المسعورة لأوكاسيون غير الرحيم ، الممثل الشوارعى فى **اليوم السادس** ، وهو يكتشف أن حفيد أم حسن الحدث يحتضر من كوليرا (شديدة العدوى) على ظهر القارب . ويستجيب المراكبى أبو نواس لفزعه الصارخ بهدوء وحزم . "**الموت دائمًا معنا** " (شديد ١٩٦٠ ، ١٤٩). وبالفعل فإن الموت قد سجل تواجده باستمرار من الأسطر الافتتاحية للرواية. وتبدأ **اليوم السادس** بأم حسن وهى على الطريق من ناحية معدومة فى القاهرة حيث تعيش مع زوجها وحفيدها إلى قرية ولادتها بروات . مصر مغمورة بوباء الكوليرا الذى كان لتوه قد قبض حياة أخت أم حسن .

وعندما تعود إلى القرية التى دمرها الوباء لتشرف على دفن أختها ، تتصدم أم حسن بالحصيلة الرهيبة التى قطفتها الكوليرا فى القرية . وقوبلت محاولتها بتعزية عائلتها بمقاومة وحتى بعداء ، فهى "غريبة" ، شخص يرمز إليه بأنه ميت فيما يتعلق بمشاغل القرية ." مرت سنوات كثيرة منذ كنت واحدة منا" ."أنت بعيدة جدا؛ أنت لا تفهمين شيئا عنا" (١٤). وهذا الاتهام لدى عودة أم حسن إلى القرية قد يكون له صوت باطن ذو نذير خاص ، ليس ببساطة لأن أم حسن قد " لا تفهم شيئا" عن عائلتها فى القرية ولكن كذلك لأن عودتها إليهم بحد ذاتها قد تكون ساهمت فى أو سببت مرض حفيدها اللاحق . غير أن الإيحاء هو أن هذه الإمكانية هى ذات أهمية أقل فى الرواية فالطريقة التى من خلالها أصيب حفيد أم حسن الحدث بالكوليرا لا توضح بشكل قاطع مطلقًا والكوليرا ، فى كل الأحوال ، شديدة العدوى . وبينما يأخذون معلم حسن المصاب بالكوليرا إلى المستشفى ، يقوم بتحذير أم حسن لمراقبة ظهور أعراض الداء لدى حسن لأنهما كانا يقضيان وقتًا طويلاً معًا . وقد يكون المرض والموت نتيجة تشوق حسن وأم حسن لتحسنه ، أو ذكاء حسن نفسه (وبالتالى اهتمام المعلم الخاص به والوقت الإضافى الذى قضاه معه) أو لتصميم أم حسن على تعليم حفيدها . أو ربما أن الكوليرا التى أصابت حسن كانت نتيجة اتصال أم حسن بعائلتها فى بروات التى دمرتها الكوليرا . وأخيرًا ، بكلمات أخرى، فإن الموت ربما يكون قد حمله إلى حسن أولئك الذين أحبوه أكثر من غيرهم فى الحياة . فمعلم المدرسة لا يكاد يقل محبة لحسن أو التزامًا به عن أم حسن نفسها . ولكن بالنسبة لهذه الرواية الأهم من المصدر الواقعى للموت أو سببه الفعلى هو أن الموت ليس ، ببساطة ، " خطأ " شخص ما ؛ " **إن الموت معنا دائمًا** " والمصدر الواقعى للداء الذى يسبب موت الفتى أمر ثانوى .

* * *

لكن، بالطبع، إن صفة البيان الشامل الذى توحى به روايات شديد من أن الموت فى كل مكان ودون أى مصدر فرد مستحق للوم قد يعتبر عميق الإشكالية . وبالرغم من الوباء العام وغير المميز وبالرغم من القناص غير المسمى وغير المميز بمستوى متساوٍ كذلك فى **بيت بلا جذور** ، فإن الموت والحرب والمرض ليست ببساطة مسار

العالم أو الوضعية الحتمية للوجود الإنسانى . أو على الأقل أننا فى لحظات أفضل قد نحب أن نناقش بأن الأخيرين – الحرب والمرض – ليسا كذلك . فالموت ، حتى لو كان ذلك فقط فى روايات شديد ، هو مسار العالم ؛ إنه هو الوضعية الحتمية للوجود الإنسانى . إن حتمية الموت هى أمر مألوف إلى درجة أنه غير مميز مطلقًا . غير أن هنالك أمرًا آخر يوحيه أدب شديد الروائى، وهو أمر سنعود إليه، ويدل على ما يتعدى الحتمية المألوفة.

حتى الذكر الروائى للأحداث التاريخية لوباء مدمر فى مصر (أو حتى حرب أهلية أكثر تدميرًا فى لبنان) كخلفية لرواية شديد يعقد الجهد التبسيطى لإيجاد ملوم فردى أو عدم إيجاد أى ملوم، سواء لتلك الميتات الواقعية التى سببتها تلك الأحداث التاريخية أو للميتات الأدبية التى يذكرها السرد الروائى . ولا شك بأن جهل "العلوم الحديثة" والخوف منها فى **اليوم السادس** يساهمان فى انتشار وباء الكوليرا . غير أن جهل من يطبقون العلوم الحديثة، والخوف منها المتمثل بشخصيتى المرضتين المصريتين اللتين تقتحمان كوخ أم حسن أو بموظفى الصحة العامة الذين لا يكترثون لشرح ما يفعلونه، أو لماذا، لسكان قرية ريفية مثل بروات، يساهم هو أيضًا فى ذلك .

كذلك يساهم أيضًا الخوف والجهل الكامنان حتى خلف رغبة طبية لإسداء العون كما فى شخص المرضة الأوروبية الشابة ، دانا ، التى ترافق ممرضتين حكوميتين إلى منزل أم حسن فى الجزء الأول من الرواية . ولكن، أكثر من أى شىء، فإن فقر ناحية القاهرة التى تعيش فيها أم حسن وعائلتها، كما الفقر فى القرية الريفية التى تأتى منها ، انعدام الماء النظيف ونظام مناسب للصحة العامة وسكن مقبول – هذه الأمور تساهم بأهمية أكبر فى تفشى الكوليرا التى هى سبب الوفيات فى الرواية ، كما أنها كانت دون شك سبب الوفيات فى وباء الكوليرا نفسه الذى اجتاح مصر فى الأربعينيات .

ولكن مع تسجيل وزن هذه العوامل بالشكل المطلوب وملاحظة المقدرة غير المتساوية لشخصيات منتمية إلى طبقات مختلفة على السعى للهرب من الموت، فإن روايات شديد رغم ذلك تبرز فى الصدارة أن الموت لا مهرب منه فى النهاية. وفى الوقت نفسه فإن رواياتها تسجل فى الصدارة ما تقوم به الشخصيات الروائية فى الوقت الراهن، وكيف تتفاعل مع بعضها البعض فى مواجهة تعس الموت .

في هذا المضمون ، إن ما يدور في فاتحة **اليوم السادس** والمأخوذ من نهاية **غورجياس** لأفلاطون له إيحاؤه. ففي ذلك الحوار يسعى سقراط لأن يشرح لمحاوريه، المأخوذين بتصور انتهازي خاص للخطابية، كيف يجب أن تحيى الحياة وكيف أن تصوراً مختلفًا للخطابية هو ذو ارتباط بحياة جديدة. وفي الختام، يربط سقراط عيش حياة جيدة أو عادلة بغياب الخوف في وجه الموت وبأن يموت المرء ميتة جيدة. ويقرر سقراط، مباشرة قبل المقطع الذي أورد في فاتحة اليوم السادس: " لا أحد يستطيع أن يخاف الموت نفسه ما لم يكن أبله أو جبانًا بالمطلق؛ والقول بأن الرجال يخافون هو ارتكاب للظلم، لأنه إذا كانت الروح ستصل إلى هاجس مثقلة بحمل من قلة الإنصاف، فإن ذلك هو أسوأ كل الأمور الشريرة ومنتهاها" (أفلاطون ١٩٧١ ، ١٠٢)(٤) . ولتوضيح نقطته أكثر للمعاند كاليكلس، يروي له سقراط " قصة لتريك أن هذا صحيح". ويرد المقطع التالي في رواية شديد: "إذن استمع جيداً، كما يقولون، لقصة جد رائعة قد تعتبرها أسطورة ولكنني أعتبرها حقيقة؛ فأنا أريدك أن تتقبل كل ما أقوله كصدق تام" (١٩٦٠ ، ٩). والقصة، التي يمضي سقراط بروايتها، اقتبسها بتعديل عن هومر وتتعلق بمراجعة زيوس الأكثر عدالة للعملية التي من خلالها يصدر الآلهة حكمهم على الآدميين بعد موتهم. ويشير سقراط إلى أن الجسد والروح ينفصلان في الموت ولكن كلا منهما يحمل آثار الحياة التي عاشاها. ويتقدم كل منهما غفلاً من الاسم ودون أي خداع ليجري الحكم عليه من قبل الآلهة. ويختم سقراط هذه القصة التي يرويها لكاليكلس عن الآلهة وهم يصدرون "العدالة القصوى" للآدميين بأن يستصرخ كاليكلس وعصبته للانضمام إليه إذ هو يسعى "في غرس الحقيقة وأن أكون طيبًا بمقدار ما أستطيع خلال حياتي، وأثناء موتي، عندما أموت" (أفلاطون ١٩٧١ ، ١٠٦).

أعطت أم حسن حياتها وموتها بسبب محبتها لحفيدها ورغبتها بإنقاذ حياته؛ ورحمتها إزاء الأطفال الفقراء والجائعين الذين تلقاهم في شوارع القاهرة، حتى وهي نفسها مثقلة بالأسى والهم؛ رحمتها واستعدادها للاستماع إلى القصص ولروايتها حتى إلى أوكاسيون في أكثر لحظات خوفه وجشعه المعنيين بذاته؛ مقدرتها على أن تثير في من حولها اعترافًا، حتى ولو كان متمنعًا ابتداء، بما يكون "عليه الولد فعلاً "، باقتسام للتعس في توزيع الموت؛ كل هذا فيه قصة أخرى مثل قصة سقراط (ضرب خيال ولكن "حقيقي") عن حياة نحو الموت وعن التجمع غير الممكن/الممكن الذي تولده .

* * *

وإذا قام صالح بإدانة عمته، أم حسن، بسبب غيابها الطويل عن قريتهم وبالتالى انعدام تفهمها لها، فإن إدانة مماثلة جداً لانعدام الفهم وللعجز عن استيعاب الحالة المحلية - وبالإيحاء أنها ملومة لموتها هى وكذلك لموت حفيدتها سيبيل - توجه إلى كاليا لدى عودتها إلى لبنان فى رواية شديد **بيت بلا جذور**، وهى أيضاً مدانة كغريبة، شخصية لا تفهم أو غير قادرة أن تفهم ما يجرى حولها. وكاحتمال أن جهل أم حسن وخوفها سببا موت حفيدها، فإن إدانة جهل كاليا وانعدام الخوف لديها على أنهما، فى النهاية، مسئولان جزئيًا عن الوفيات التى تحدث فى الرواية، هو أمر يتعذر الدفاع عنه. إن شخصيات مختلفة فى الروايتين تسجل فكرة المسئولية الشخصية للواحد عن الأحداث التى تجرى حوله أو على الأقل لوجوده فى وسط تلك الأحداث. وهذه الفكرة عن المسئولية الشخصية لا تنحى ببساطة فى أى من **اليوم السادس** أو **بيت بلا جذور**. والواقع أن مقارنة بين الوصف الروائى الحريص فى كل من الروايتين يشير إلى الفروقات الطبقية الهائلة، والفروقات الناجمة عن ذلك فى مقدرة كل من الجدتين، أم حسن وكاليا، على أن تكون ذات حركية شخصية وأن تشكل بيئة شخصية.

ولكن فهم الوضع ليس بالبساطة التى يفترض صالح وجودها، فى المقطع من **اليوم السادس** الوارد فى المقدمة. وهو ليس ببساطة حيازة منظور عن الوضع أو قراءته كما يفعل السكان المحليون - حتى لو كانت كاليا وأم حسن نوعًا من السكان المحليين و من الغرباء فى آن واحد. وتتذكر أم حسن وهى عائدة إلى قريتها الفقيرة كل الأسباب التى من أجلها تركتها للذهاب إلى العاصمة - الأمل بأن تؤسس حياة لنفسها وان تحسن الوضع بالنسبة لأبنائها وأن تعلم حفيدها. وبالرغم من حنين زوجها للعودة إلى علاقات الريف الاجتماعية ومداه المفتوح، فإن المرأة العجوز تفهم جيدا بعض الأمور عن قريتها. ولكنها فى الوقت نفسه ، بعد سنوات عديدة فى المدينة، غريبة ، فهى لا تشارك أهل قريتها منظورهم دون لبس. كذلك كاليا هى من السكان المحليين فى لبنان، وهى ليست منهم. وبفضل ولادتها لأبوين لبنانيين ولمواسم صيف قضتها مع جدتها فى لبنان فهى "لبنانية". وكونها نشأت وتعلمت فى مصر ثم لاحقًا اصبحت من سكان باريس، فإن كاليا ليست ببساطة " لبنانية". فكاليا تتمتع بامتيازات لا حدود لتفوقها على أم حسن، وهى أكثر حركية وغنى منها، وقد عادت إلى موطن ليس موطنها بالضبط وتقرأ مؤشراته بشكل يختلف عمن حولها.

لكن كما فى **بيت بلا جذور**، كذلك فى الرواية التى سبقتها هنالك مؤشرات متعددة على ما يحدث. وهنالك أكثر من طريقة واحدة لقراءة الوضعية التى تحيط بالشخصيات الرئيسية للرواية، وليس دائمًا من الواضح أى القراءتين هو الأكثر حدة. إن الكوليرا التى تقتل أخت أم حسن تصيب كذلك الأستاذ سليم، المعلم الشاب فى المدرسة التى ترسل المرأة العجوز إليها حفيدها. ولكن الردود، والاستقراءات للمعلم ولأم حسن مختلفة بشكل بين. وإن العنوان، **اليوم السادس**، مأخوذ عن تأكيدات المعلم الشاب لأم حسن إذ يصر على أن يذهب الفتى لاستدعاء سيارة إسعاف. وبالمفارقة مع شكوك الفلاحين فى بروات (وكذلك شكوك أم حسن) حول مقدرة الطب الحديث على الإبراء من الكوليرا، فإن المعلم الشاب يطمئن أم حسن وهم يأخذونه إلى مستشفى بأنه سيعود بعد ستة أيام، إذ إن نتيجة المرض تتضح فى اليوم السادس. لذلك فقد نظمت الرواية فى ثلاثة أجزاء كل منها من ستة أقسام. وفى اليوم السادس، فى القسم السادس من الجزء الثالث، تموت أم حسن وحفيدها الحدث. وفى نفس اليوم السادس يعيش الفتى. ونتيجة المرض واضحة . " فى اليوم السادس، يذكر (الأستاذ) بالأجل الزمنى للرزنامة، 'إنه بعث حقيقى !' "(شديد ١٩٦٠، ٣٥).

وفى اليوم السادس، **هنالك** 'بعث حقيقى' ، كما فى العبارة من مجلة جَهد معلم المدرسة لتذكرها. ولكن حسن ميت بالطبع وكذلك جدته. إن ما "يعيش" هو شىء آخر. إن ما يعيش هو "الغد"، وأيضًا ما يدرك أبو نواس أنه "ما يكون عليه الفتى فعلاً ". وهو يدرك ذلك تحديدًا بسبب قبوله **"لاقتسام تعس الآخرين وتوزيعه"**. وحتى أوكاسيون الذى كان ابتداء انتهازيًا وذاتى المحور والذى ينشئ لنفسه دخلاً بإخبار السلطات عن ضحايا الكوليرا، يدرك أخيرًا ما يطاله من "اقتسام وتوزيع تعس الآخرين". وبينما المرأة العجوز تحتضر على ظهر القارب فى فجر اليوم السادس وهى تنتظر سماع أن حفيدها قد تعافى، يركع أوكاسيون ويضم أم حسن بين ذراعيه. "مربتًا على صدغيها الرطبين وماسحًا بيديه بلطف على خديها المتجعدين ... لم يشعر الممثل الشوارعى بمثل هذا الأسى من قبل مطلقًا. ففى أحد الأيام تسقط عن حبلك وتفقد توازنك فتجد نفسك عدت إلى وسط آخرين، فى وسط معاناتهم، فلا تلهو وتأخذ الأمور بخفة بعد. أنت لا تستطيع أن تستمر فى اللهو. 'إن قلبى يدمى، هذه هى المرة الأولى' ". (شديد ١٩٦٠ ، ١٨٥) .

وكل من **اليوم السادس** و **بيت بلا جـذور** تحكى قصة الإدراك المحدد بأن المـوت - دائمًا - معنا، على أنها ما يولد الرحمة والتواصل. وحتى صاحب الشخصية الأكثر انغلاقًا، أوكاسيون، يدرك تورطه فى معاناة أم حسن وينضم إلى الرجلين الآخرين فى القارب ليشهدوا، برحمة، على استمرارية شيء آخر هو ليس بكل بساطة الحياة - قبل - الكوليرا. إن موت المرأة العجوز وحفيدها وما خصه من ذلك التعس قد ربط أوكاسيون بالموتى. وهو كذلك يربطه بالرجلين الآخرين فى القارب الصغير .

وإذا كانت الجماعة المتحصلة من اقتسام/تخصيص التعس هى أقـل وضـوحًا مما هى عليه فى **اليوم السادس** ، فإن لازمةً، تشبه كثيرًا ملاحظة أبى نواس حول الوجود الكلى الدائم للموت، والـذى يشكل إدراكه له أسـاسًا لتلك الجماعة، تـتردد خلال **بيت بلا جذور** بكاملها: "إن الموت يسحر الرجـال ، وهذا غريب"، "الرجـال يحنون إلى الموت" (شـديد ١٩٨٥، ٩٢ ، ١١٨). وتشكل لازمـة أخـرى فى **بيت بلا جـذور**، نقطة متقابلة مع هذه الدعوة الغريبة للموت، وتلك هى ترداد التعبير الدنيوى "كل أمر مقرر". وكل الأمر الذى جرى تقريره فى فاتحة وخاتمة **بيت بلا جذور** هو (ولكن ليس فقط) قراءة خاطئة أو بيان خاطيء من نـوع ما. ولكنه، بمضمون آخـر، محصلة مجمـوع مـا يحدث فى الرواية. فكل شيء مـقرر من البداية ولكن هـذا لا يتضح إلا باسـتعـادة الأحداث الماضية. وخلافًا عن التعاقب المستقيم الحذر **لليوم السادس**، وهو يتبع بنية الأيام الستة من الكوليرا، فإن **بيت بلا جذور** تبدأ وتنتهى تقريبًا باللحظة نفسها : انتهاء كاليا الخاطف عن مراقبة امرأتين شابتين تسيران نحو بعضهما عبر ساحة مفتوحة تحت نافذة شقة فى بيروت. ويطلق قناص النار من أحد الأسطح فتقع إحدى المرأتين. وتسرع كاليا من الشقة نحو وسط الساحة صارخة على حفيدتها الصغيرة بأن تبقى فى الداخل. وهذا القسم الأول من الرواية المطبوع بالحرف المائل يعبر عن تقدم كاليا، بما يشبه تقريبًا الحركة البطيئة، نحو المرأتين الشابتين. وتتخلل حركتها نحو وسط السـاحة ذكريات عن صيفيات طفولتها فى لبنان وأفكار عن حفيدتها الصغيرة وعن هذا الصيف الأخير فى موطن ولادتها. وكل شيء مقرر مسبقًا فى فاتحة الرواية رغم أنه لا القراء ولا الشخصيات يعون ذلك بعد. ومع أن زمن السرد

الروائى هنا لا يتبع التعاقب المستقيم لمرض ينمو، فإن التعاقب غير المستقيم لذكريات كاليا كرواية لموتها يتطور تقريبًا بنفس عناد تفشى الكوليرا فى **اليوم السادس**. والتكرار فى خاتمة **بيت بلا جذور** لرد كاليا على طلقة القناص الأولى يتردد صداه كذلك فى ترداد العبارة "كل شيء مقرر". ومرة أخرى، ولكن فقط بالرجوع عبر الأحداث ولمن هم – ليسوا – أمواتًا – بعد، يصبح الثقل الفعلى لتلك العبارة الدنيوية – وهى دنيوية بمقدار حتمية الموت – واضحًا.

وبعد تراشق لفظى حامٍ مع سائق سيارة أجرة آخر تفادى الصدام معه بصعوبة، يؤكد توفيق لكاليا وسيبيل، وهو يأخذهم من المطار إلى بيروت عند وصولهم إلى لبنان، أن "كل شيء مقرر". وتقول الراوية بتشاؤم "إن كاليا ستتذكر تلك الكلمات لاحقًا" (شديد ١٩٨٥، ٢٧). وطبعًا بالإفادة من الرجوع إلى الوراء، على الأقل بالمعنى الحرفى، فإن كل شيء ليس مقررًا على الإطلاق. إن العنف الذى ينفجر فى مقدمة الرواية أو يتردد صداه على المدى هو تحديدًا بداية حرب طويلة ومدمرة. كل شيء ليس مقررًا، بل على العكس تمامًا. ولتأكيد النقطة، عندما تسقط كاليا محتضرة فى الساحة نتيجة رصاصة قناص بعد أن رأت سيبيل تقتل كذلك، يردد أخوها ماريو العبارة لها. " كل **شيء مقرر**؟ قال مصرا، كاذبًا. وكان يأمل أن كلماته قد وصلت سمعها ؟ كل **شيء مقرر**؟ .. تتشعب، تتضاعف، يرجع صداها. وتحب كاليا أن تهز رأسها ولكن العبارة تتواصل" (٢٤٧).

مثل **اليوم السادس**، فإن **بيت بلا جذور** كذلك تبدأ، وتنتهى، بالوجود الكلى الدائم للموت. وهنا أيضًا فإن جدةً هى كاليا وحفيدتها، سيبيل، تموتان فى النهاية. وفى الحقيقة، وحتى بوضوح أكثر من **اليوم السادس**، فإننا نشرف على نهاية **بيت بلا جذور** فى سطورها الأولى مع صوت الطلقة الأولى للقناص يطلقها نحو الساحة. وتصيب تلك الطلقة واحدة من المرأتين الشابتين (أو كلتيهما ؟) ، ميريام وآمال، اللتين تدخلان الساحة من جهتين متقابلتين للقاء – "لتلما شملهما"(٥) – فى وسط الساحة كتظاهرة على التضامن عبر المجتمع. وبينما المرأتان ملقتان فى الساحة، متشابكتين ونازفتين، (اتحاد الدم فى الموت المحتمل) تندفع كاليا هابطة الدرج وخارجة إلى الساحة.

ويحكى فى الرواية عن جهودها الملحة للوصول إلى ميريام وآمال بما يشبه حركة بطيئة حالمة فى أزمة. "كان الوقت قصيراً وكان عليها أن تلحق بالمرأتين بأسرع ما تستطيع. وعليها أن تمضى إلى الساحة والمسدس بادى الظهور بوضوح لكى تحبط أى خطر إضافى ولتمنع الطلقة التالية قبل وصول سيارة الإسعاف. ذلك أيضًا تم التخطيط له مسبقًا احتياطا لوقوع حادث. كان عليها أن تنقذ ما شاركت به ميريام وآمال؛ أن تصون ذلك الأمل الذى أرادتا أن تحملاه معًا إلى وسط الساحة حيث كانت المجموعات المختلفة فى البلدة تجتمع من زمن بعيد. لإنقاذ هذا الاجتماع الذى خطط له من أيام" (شديد ١٩٨٥، ١٧).

ولكن يبدو أن كاليا لا تتدبر إنقاذ إلا القليل(٦) . وبصور قلمية موجزة تشبه لقطات الصور السريعة ، منتشرة خلال الرواية، تتقدم ببطء لا متناهٍ نحو وسط الساحة والمرأتين الشابتين المتمددتين وهما تنزفان هناك. وتقاطع حركتها نحوهما ذكريات من زياراتها إلى لبنان، زمن طفولتها، من مصر حيث نشأت. وتقاطعها كذلك ذكريات أكثر حداثة عن هذه الزيارة الأخيرة، قادمة من باريس حيث استقرت أخيراً، مع حفيدتها، سيبيل القادمة من الولايات المتحدة، إلى "أرض أجدادها". غير أن ذكريات كاليا لا تروى من قبل كاليا نفسها. وبدلاً من ذلك، كما فى **اليوم السادس**، يقوم شخص آخر برواية الأحداث ويقدم ما يكاد يكون علاقات وفواصل غنائية فى التعاقب المصمم نحو الموت فى الرواية. وهنالك ثلاثة أزمنة روائية متميزة فى **بيت بلا جذور** كما تحدد الرواية فى فاتحتها، وهذه هى صيف ١٩٣٢، وأوائل صيف ١٩٧٥ وأواخر صيف ١٩٧٥ . وهذا الزمن الأخير يتميز عن سابقيه بأنه مطبوع بحرف مائل. وتحدد الأرقام العربية المقاطع التى تحدث فى تموز/يوليو وآب/أغسطس عام ١٩٧٥، وتحدد الأرقام الرومانية مقاطع الرواية التى حدثت عام ١٩٣٢ .

وهكذا بوضوح، خارجًا عن الرواية وبالإفادة من المعرفة التاريخية اللاحقة، مع أن هذا لا يقر به بصراحة إطلاقًا، فإن الموقع والزمن اللذين تعود إليهما كاليا وسيبيل هما بداية الحرب الأهلية اللبنانية. أما فى الرواية، فإن الإشارة إلى تلك الأحداث لاحقًا لأزمنة الحكايات فى الرواية (وإن لم يكن بالضرورة لسردها) تأتى فى مقطع طويل مطبوع بالحرف المائل خالٍ كليا من أى حركات ترقيم. والصفحتان، تقريبًا،

من الأحداث المفجعة التي ستصبح مميزة للحرب في لبنان يفصلهما حرف جر واحد – "قبل". إن الجهود التي قامت بها ميريام وآمال، وغيرهما مثلهما، كان لابد أن تحصل قبل وقوع ما يعرف الراوي في الرواية، وضمنا قراؤها، إنه التاريخ غير القابل للإلغاء لحرب أهلية ومقاومة للاحتلال دامت أكثر من عقد من الزمن، غير أنه من الواضح أن شخصيات الرواية غير مدركة للمستقبل سلفًا، لما كان سيكون. وهذا الجهل أو النسيان له عواقبه القاتلة، فبينما تتدرج كاليا عبر مسافة الساحة المفتوحة تصاب بجرح مميت بطلقة قناص. وإذ تركض سيبيل نحو جدتها الحبيبة من باب الشقة حيث كانت تراقب تقدم المرأة الأكبر سنا تصاب الفتاة الشابة كذلك بإصابة قاتلة وتنهار على الأرض. ويركض الخادم السوداني إلى سيبيل ويحملها ويدور حول نفسه بيأس، والفتاه الميتة في ذراعيه، "كدرويش يدور بسرعة" (٢٤٤). والأغنية التي يغنيها للطفلة الفاقدة الحياة، وهي تهويدة "من طفولته هو ومن أرض النيل" (٢٤٤) تأتي للذاكرة بأغاني أبي نواس ودسوقي، زميل مركبه النوبي، في **اليوم السادس**. ولكن، خلافًا لأغنيتهما أو للأغنية التي تسمعها أم حسن في نهاية الرواية، فإن أغنية سليمان عن التدفق والسريان اللامتناهيين للماء "من رأس النبع إلى مجراه" تنتهي برشقات أخرى من رصاص القناص "تحرق جسده ، قاطعة الأغنية" (٢٤٥) .

إن العنوان والنص وأصوات السرد في الرواية توحي باللحظة التاريخية الفاجعة التي تلجها كاليا وسيبيل لدى عودتهما. إن موطنهما أو منزلهما أو عائلتهما معرفة اسميا على أنها دون جذور– **بيت بلا جذور**. وكما في كثير غير ذلك في روايات شديد، هنالك معنىً منطقي لما يوحي به العنوان، دون أن يقتصر على ذلك المعنى وحده. إن سيبيل وكاليا متطفلتان خيرتان دون أي روابط فعلية في "موطنهما" لبنان، أو "جذور" فيه. لكن هنالك إيحاء من بداية الرواية بوجود أنواع أخرى من الروابط بين كاليا وسيبيل وموطنهما – الذي ليس تماماً موطنهما. وإذ يقود السيارة بهما إلى بيروت، يقوم توفيق "بدراسة وجهيهما في مرآته الكاشفة للخلف". وجوابًا على سؤاله: "هل أنتما من هنا ؟" ترد كاليا "ليس تمامًا، فقد هاجر جداي". ويرد توفيق "ومع ذلك فأنتما من هنا ! إنه في دمنا أن نكون مهاجرين، كنت سأتمكن من التعرف عليكما في أي مكان. أنت، وحتى الطفلة" (شديد ١٩٨٥ ، ٢٥). ولاحقًا لذلك، في واحدة الإشارات

القليلة للذات، تستمر الراوية، وهى تتأمل مؤشرات الهوية والانتماء : "هنا أو حيثما يكون، رغم الاختلاط والأجيال، فإن توفيق دائمًا يتعرف على المهاجرين، ولست أدرى كيف: ميلان الأنف، شكل العين، مجرى مؤخرة الرقبة، طقطقة خاصة للسان، هزة رأس. وهو أحيانًا يكتشفهم من إشارة أو إيماءة منقولة من هذه الأقاليم العتيقة يستمر تواترها كسلك كهرباء حى، مختلطة بعادات أخرى، بحركات أخرى" (٢٥) . فالأمر ليس إذن ببساطة أن كاليا وسيبيل هما أنفسهما دون جذور. ومهما بدا أن تعرف توفيق وقراءته لوجهيهما أمر كيفى ناتج عن رغبته، إلا أن هذا المعنى "لانعدام الجذور" ليس هو الأساس فى **بيت بلا جذور**، إذ علاقة "الجذور" فى هذه الرواية أقل صلة باللغة ومصادفات الولادة أو الإقامة عنها بنوع من الخيار والالتزام المتكررين.

تعيد الرواية التركيز على حديث تبادلته كاليا مع أوديت، زوجة أخيها، وهما تستذكران مغادرتهما لمصر قبل سنوات، الواحدة إلى لبنان والأخرى إلى باريس.

"كلما كبرت سنا كلما ازداد ترسيخى للجذور وماذا عنك يا كاليا؟"

"لا أعتقد أننى أفعل ذلك ، لا".

ما هى ؛ الجذور؟ روابط بعيدة أو تلك التى يتم نسجها عبر الحياة؟ تلك المتعلقة بأرض أجداد زيارتها نادرة، بأرض مجاورة قضى فيها المرء سنى طفولته، أو هل هى تلك المتعلقة بمدينته حيث عاش المرء أطول مدة ؟ ألم تختر كاليا، عكس ذلك، أن تقتلع جذورها؟ ألم ترغب بأن تطعم تلك الجذور والمدارك المختلفة ببعضها البعض؟ هجين ، لم لا ؟ إنها ابتهجت للتزاوج بين السلالات، وبالمنظورات المركبة التى لم تقف عثرة فى وجه العوالم الأخرى أو تنصرف عنها .

" لماذا عدت الآن، مع الطفلة؟ ما السبب؟ " (أوديت تسأل كاليا). (شديد ١٩٨٥ ، ٧٩) :

بالنسبة لرواية **بيت بلا جذور**، الجذور هى شىء آخر، شىء يوحى به مقطع من خليل جبران هو النص الثانى المنقول فى افتتاحية الرواية! "إن بيتك لن يكون مرساة ولكن صاريا" (شديد ١٩٨٥ ، ٧). إن **انعدام الجذور** لمنزل سيبيل وكاليا (أو العائلة أو البيت) هو، نقلاً عن أبى نواس وهو يستوعب حياة حسن فى الموت، "ما هو عليه البيت فعلاً". ليست هنالك جذور تستطيع أن تؤمن بيتًا ضد الحركة[٧] وإنه، إلى ذلك المنزل – شبه – الصارى ، الذى تدافعته الرياح وحملته التيارات، تعود كاليا وسيبيل.

ما هو عرضة للخطر هنا ليس "بيتًا بلا جذور" حيث السكان هم الذين يتجاهلون أو يجهلون ، أحيانًا أو دائمًا ، وضعية البيت . وإنه إدراكًا لهذا التجاهل أو الجهل أن ميريام ، ابنة أخ كاليا ، تتساءل عما يمكن أن تقوله لكاليا حتى "لا تغادر بالخفة التى أتت بها. حتى لا تعود بأفكار زائفة وصور فوتوغرافية زائفة"(شديد ١٩٨٥ ، ١٢٧). ومع ذلك فالمصيبة الوشيكة لعودة كاليا وسيبيل إلى الوطن هى جد واضحة . وهذا الوضوح ، بالطبع ، ليس مشتركًا فيه تمامًا بالتساوى، أو حتى من قبل جميع الشخصيات فى الرواية . ومع أن السكان القدامى للبنان ، مثل ميريام ، يقلقون كثيراً حول الأخطار والتوترات المتصاعدة ، فإن المعرفة الواضحة بالحرب الأهلية الوشيكة ليست فى متناول أى كان . ولكنها بعيدة النوال بشكل خاص عن المرأتين – الجدة والحفيدة – اللتين أتيتا إلى "الوطن" من بعيد .

وفى ختام **بيت بلا جذور** ، وبينما ميريام وآمال تقلهما سيارة إسعاف إلى المستشفى – وهما ستعيشان كما يؤكد المقيم الطبى للمتفرجين، وبينما كاليا وسليمان وسيبيل يرقدون موتى أو فى حالة النزع فى وسط الساحة ، فإن الإيحاء بجماعة الباقين على قيد الحياة أقل بوضوح منه فى **اليوم السادس**. وحتى فى تلك الرواية ، فإن طبيعة الرحمة ومجتمعها المحتمل هى أمر متناقض . وتختتم **اليوم السادس** بجماعة هشة من الرجال الذين يشهدون على وفاء أم حسن ومحبتها لحفيدها المصاب بالكوليرا . والرجال الثلاثة مع أم حسن ، على ظهر المركب الذى كان سيأخذ المرأة العجوز وحفيدها إلى البحر ، إلى الصحة والحرية ، يشكلون مجتمعًا رمزيًا للحياة – نحو – الموت . إنهم يشكلون مجتمعًا رمزيا فى وجه الموت الذى يعيدون تسميته حياة . وفى ما يكاد يكون تكرارًا طقوسيا ، ينطق كل من الرجال الثلاثة الكلمات نفسها لأم حسن وهى نفسها متمددة تحتضر بسبب الكوليرا . يقول لها كل منهم أن الطفل البارد الذى لا حراك فيه ،" المتحجر كالثلج " ، الذى هو حسن ، ما زال حيا . وتبعًا لتكيف خيالى، فإن حسن حى .

ولكن فى **بيت بلا جذور** ليس هنالك مجتمع رمزى كهذا رغم أن ماريو يسارع إلى جانب أخته ليؤكد لها أن سيبيل حية . إنه "يكذب" قائلا لكاليا إن الفتاة الصغيرة سوف تطير من بيروت فى اليوم التالى : **كل شىء مقرر**. ومع أنه شاهد على ما حصل فى الساحة ، إلا أن ماريو لا يستطيع أن يؤشر على احتمال قيام مجتمع رحمة . إن تلك الإمكانية أكثر هشاشة بالنسبة لما يعرفه قراء الرواية ، وحتى الرواية نفسها ،

عن السنوات السبع عشرة اللاحقة من حرب أهلية فى لبنان[٨] . غير أنه فى **اليوم السادس** ، فإن احتمال قيام مجتمع شاعر باقتسامه وتوزيعه للتعس يكمن مع شهود ما حدث . أما فى هذه الرواية فإن أحد هؤلاء الشهود هو، بالطبع، ماريو. وتمثل أوديت اللا شاهد العنيد الذى يقعد حرفيا ورمزيا وظهره إلى النافذة . وكاليا نفسها هى شاهدة من هذا النوع فى بداية الرواية . وفى الحقيقة أن القناص يطلق النار على المرأتين الشابتين تمامًا فى اللحظة التى تستدير فيها كاليا لوهلة من موقعها كشاهدة على الشرفة . وتعين لحظة عدم انتباهها كشاهدة الطلقة الأولى . ولاحقًا لذلك ، أو ربما فى الوقت نفسه، تنتقل من كونها شاهدة للأحداث فى تلك الساحة إلى كونها شريكة فيها. سيبيل وسليمان كذلك يقتفيان مسارًا مشابهًا ، سوى أن كلا من هؤلاء الشهود الثلاثة الأخيرين ميت فى النهاية . وهنالك شاهدان آخران فقط على أحداث الساحة ، أحدهما يذكر فى الصفحة الأخيرة من الرواية ، فتى صغير السن "رأى كل شىء ، يتأمل الساحة والناس (هناك). وبدأت أشياء تتحرك فى رأسه" (شديد ١٩٨٥ ، ٢٤٨).

إن التضمين المبهم فى ختام الرواية لفتى صغير السن يرى كل شىء ، ويبدأ بالتجاوب هو مؤشر وحيد على رد – لم – يتم – بيانه بعد على أحداث الساحة . ماذا سيكون رده؟ ما هى "الأشياء التى بدأت تتحرك" فى رأسه؟ وإن رواية **بيت بلا جذور**، وهى أقل تفاؤلاً من ختام الرواية السابقة ، لا تحدد جوابًا لهذه الأسئلة . غير أن هذه الرواية هى التى تبدأ بمقطع من بدر شاكر السياب بحنينه "للمشاركة فى حمل أعباء الجنس البشرى" (شديد ١٩٨٥ ، ٧) . إن هذا هو الاقتراح الموحى به لشهود الأحداث فى الساحة والذين "رأوا كل شىء "ويستطيعون أن يتقاسموا/ يوزعوا تعس الآخرين" (شديد ١٩٦٠ ، ١٤) ، الذى هو تعسنا جميعًا على حد سواء . وليس هنالك إلزام ضرورى بقبول ذلك الاقتراح . ولكن إذا وضعنا روايتى شديد فى وضع الحوار، الواحدة مع الأخرى، فإن ما يقترح هو بوضوح احتمال قيام المجتمع غير الممكن / الممكن فى إدراك واقتسام وتوزيع "تعس" الفنائية البشرية والموت . وترداد هذا الاقتراح يقود إلى الشاهد الأخير لأحداث الساحة فى **بيت بلا جذور** . ويتمثل هذا الشاهد فى الإدخال غير القابل للتفسير للفتى صغير السن فى الصفحة الأخيرة من الرواية . إن الطفل – لفتى غير المعرف والمبهم الذى "يرى كل شىء" يمكن فهمه على أنه شكل للقارئ الضمنى لرواية شديد. إن ذلك القارئ هو الشاهد الأخير للحياة – نحو – الموت. وكذلك فإن سؤال صالح "**من يتقاسم تعس الآخرين**" موجه إلى ذلك الشاهد الأخير.

إيضاحات

١ – مع أننى رجعت إلى الترجمات الممتازة لعمل شديد باهتمام ولذة، فإن المقاطع المترجمة هنا هى منى، مقدمة بشكل أكثر حرفية وأقل أناقة فى سبيل فهم "الجماعات المستحيلة للحياة نحو الموت" التى يشير إليها أدب شديد .

٢ – للاطلاع على بعض أدب شديد النثرى بالفرنسية، رجاء انظر شديد ١٩٥٢، ١٩٥٢ ، ١٩٦٠ ، ١٩٦٣ ، ١٩٦٩ ، ١٩٧٢ ، ١٩٧٤ ، ١٩٨١ ، ١٩٨٢ ، ١٩٨٣ ، ١٩٨٥ ، ١٩٨٧ ، ١٩٨٩ ١٩٨٩ ، ١٩٩٠ ، ١٩٩٢ ، ١٩٩٥ ، ١٩٩٨ ، ٢٠٠٠ . وللاطلاع على تعليقات نقدية مختارة عن عملها انظر عقاد ١٩٨٢ ، جيرمين ١٩٨٥، إزووارد ١٩٧٧ ، ناب ١٩٨٤ وليفيس – ماندو ١٩٧٤ .

٣ – هناك أمثلة عديدة حول الكرم الرحيم للمرأة العجوز رغم فقرها وأساها على مرض حفيدها، فإذ تعبر أم حسن النواحى المختلفة للقاهرة وهى تشق طريقها إلى النيل وبعده، فى النهاية كما تأمل، إلى البحر، تقوم بتخبئة حفيدها المريض مرض موت نهاراً وتسير على قدميها ليلاً دافعة الولد فى عربة صغيرة. ورغم مشاكلها الخاصة فإنها تلاحظ متسولة صغيرة قابعة تمتص لحاء بطيخة تحت العربة التى تدفع فيها المرأة العجوز حفيدها . فتأخذ أم حسن البنت الصغيرة إلى البقال وتشترى لها شيئا تأكله. (وترى أم حسن فى الحبور الذى عم وجه البنت الصغيرة لحصولها على شىء تأكله الرؤيا المرعبة للفتاة الصغيرة وهى تتلاشى، تموت، أمام عينيها. وبعد ذلك، إذ تمر فى ناحية أخرى للقاهرة، تعطى صحن طعام كانت قد مُنحته إلى " ذات الأسمال الأكثر رثاثة بين فقيرات الشوارع" . غير أنه فى كل حالة، فإن فكرة (أو حقيقة) الموت تصاحب رحمة المرأة العجوز كما تفعل مع أبى نواس. وهذا لا ينتقص من تصرفاتهما بمقدار ما يجعل منها قرينة داخل المضمون.

٤ - الترجمة معدلة .

٥ - عندما التم شملهما فـإن الأحـداث ستتمخـض كما خطـط لهـا سـابقًا (شديد ١٩٨٥ ، ١٣).

٦ - ربما أن كون كاليًا مصورة فوتوغرافية فى باريس ليس من قبيل الصدفة بالنسبة لترتيب بنية بيت بلا جذور.

٧ - إن الإشارات الدائمة إلى المياه الجـارية، وإلى البحر وإلى حـركة النيـل لا يمكن أن تكون عديمة الأهمية فى هذا المضمون.

٨ - بالرغم من أنه نشـر فى ١٩٨٥ وبالتـالى قـبل اتفـاقـات الطائف التى أنهت الحـرب فى لبنان رسـمـيـا، فإن فى السـرد الحـاضـر للرواية إدراكًا واضـحًا لسنوات الحرب اللاحقة لقصة الرواية الحاضرة.

القسم الثانى

الشعب فى الرواية

سحر خليفة

وُلدت سحر خليفة فى نابلس عام ١٩٤١ . انتهى زواجها، المرتب تقليديا وهى فى سن ١٨ ، بالطلاق، وحملها امتهانها الكتابة بعد ذلك إلى جامعة أيوا حيث أنهت الدكتوراة فى الدراسات الأمريكية والكتابة الخلاقة عام ١٩٨٨ . عادت إلى نابلس أثناء **الانتفاضة** الفلسطينية حيث أسست مركز شئون المرأة والأسرة الذى نشر مجلة **شئون المرأة** وساهم فى توثيق حياة النساء الفلسطينيات تحت الاحتلال وتحت ضغوط القواعد العائلية التقليدية .

تشمل رواياتها **الصبار** (١٩٧٦) التى ترجمت إلى الإنجليزية تحت اسم **الأشواك البرية** (١٩٨٥) ، **وعباد الشمس** (١٩٨٠) ، **وباب الساحة** (١٩٩٠)، **ومذكرات امرأة غير واقعية** (١٩٩٢) **والميثاق : رواية** (١٩٩٧). وتتنقل سحر خليفة بين عمان فى الأردن ونابلس فى الضفة الغربية المحتلة حيث تشغل منصب مديرة فى مركز شئون المرأة والأسرة فى نابلس والذى له فروع فى غزة وعمان .

التقسيمات والسوابق

سحر خليفة والجغرافيا السياسية لفلسطين

باربرا هارلو

لماذا تهزنا هكذا أغانى الهزيمة ؟
هل نحن شعب من الرومنطيقيين ؟
حسنا، ليس بعد. إن الذى يرتمى
متكسراً على قدميك يجعل روحك
سلعة فى سوق الدماء.
الأشواك البرية

فى القصيدة الأولى كنت الأم،
وأنا الآن الأرض .. وغداً دون شك،
سأكون الرمز . أنا لست رمزاً ، أنا المرأة.
باب الساحة .

فى كانون الثانى/ ديسمبر من عام ١٩٩٤ وبينما السلطة الفلسطينية الحديثة مستمرة فى التفاوض حول شرعيتها مع الحكومة الإسرائيلية، كان سجين فلسطينى أطلِق سراحه حديثًا من السجون الإسرائيلية على وشك الاحتفال بزواجه من المرأة التى تمت خطبته لها قبل ثمانى سنوات عندما أدين وحكم عليه لقتله متعاونًا مع العدو. غير أن العروس قتلت بالرصاص ليلة العرس . وقد وجهت الاتهامات إلى عائلة

المتعاون التى زعم أنها أخطأت الهدف فى سعيها للثأر ، وهو العريس ، وقتلت عروسه بدلاً عنه ، وكانت جنازتها حدثًا عاما حضره مئات من النادبين (جيروسالم تايمز ١٦ كانون أول/ديسمبر ١٩٩٤). ولكن بعد أيام قليلة، ونتيجة تحريات إضافية، كان العريس نفسه فى قبضة الشرطة الفلسطينية متهمًا بقتل المرأة (القدس ٢١ كانون أول/ديسمبر ١٩٩٤) . ويبدو أن السجين السابق اكتشف ليلة زواجهما أن عروسه لم تكن عذراء واقتص انتقامه بنفسه .

وتفضح هذه الحادثة التى ذكرت باختصار فى الصحافة الفلسطينية، بما هنالك من صلة مأساوية بين الصيغتين - الدفاع عن شرف الأمة والاقتصاص من المرأة لعارها - موضوعًا أكبر : موضع ومنزلة النساء ، اللذين ما زالا محل نزاع ، ضمن المكاسب والخسائر التاريخية للسياسة المعاصرة فى الشرق الأوسط. إن النساء يمثلن حجمًا كبيرًا فى التصور الغربى "للشرق" من خلال المواجهات - العسكرية والسياسية والحضارية - التى شبكت بين النظامين الاجتماعيين لعدة قرون ، منذ الحروب الصليبية وخلال الاستعمار والتخلص من الاستعمار والآن فى فترة ما بعد الحرب الباردة . والروايات المتضاربة الراسخة فى وصف موت العروس الفلسطينية ترمز إلى التناقضات المعاصرة التى تهز نظامها الاجتماعى نفسه وإلى التطلعات السياسية لشعبها بما لا يقل عن التواريخ السابقة لنزاع الشرق الأوسط مع الغرب، خاصة كما تم تمحيص هذه من قبل المراقبين الغربيين وتوثيقها من قبل الصحافيين الدوليين .

غير أنه فى حالة فلسطين، فإن ذلك الانقسام العالمى الأكبر قد أعيدت صياغته بسبب العوامل الحضارية السياسية الأكثر التصاقًا بالإقليمية والعائدة للتقسيم. فإن التقسيم الحاسم عام ١٩٤٧ - ٤٨ لأرض فلسطين التى كانت تحت الانتداب عند انسحاب المشرفين البريطانيين أدى إلى خلق دولة إسرائيل اليهودية وما نجم من نزاع متعدد الأطراف منذ ذلك التاريخ على تلك المناطق التى كانت ستشكل دولة فلسطين . أصبح قطاع غزة تابعًا لسلطة مصر عام ١٩٤٩ وفى الوقت نفسه ألحق الأردن الضفة الغربية به . وكلتا المنطقتين احتلتها إسرائيل بعد حرب حزيران عام ١٩٦٧ . وكان إعلان المبادئ الذى وقعه فى أيلول / سبتمبر ١٩٩٣ ياسر عرفات عن منظمة التحرير الفلسطينية وإسحاق رابين عن حكومة إسرائيل بداية لمرحلة جديدة فى نضال

الفلسطينيين من أجل تقرير المصير وتمثيل أنفسهم رغم أنها ما زالت مرحلة تنازع. ولكن الاتفاقية كذلك أعادت التأكيد بطرق مهمة على الاصطلاحات ذات الأثر التاريخى الحاسم فى ذلك الصراع الطويل: حفظ الأمن والتجارة الحرة والتقسيم . واثنتان من روايات الروائية الفلسطينية سحر خليفة - **الصبار** (١٩٧٦) **وباب الساحة** (١٩٩٠) - وكلتاهما موقعُ أحداثِهما مدينة نابلس فى الضفة الغربية ، تستعرضَان ذلك التاريخ وتعيدان فى آن واحد رسم الفرضيات الجغرافية التى يتضمنها.

إن **الأشواك البرية** وهى رواية خليفة الثانية، والوحيدة التى ترجمت إلى الإنجليزية، تعود إلى الفترة التى تبعت حرب ١٩٦٧ واحتلال إسرائيل للضفة الغربية وقطاع غزة . غير أن اللزوميات التى يفرضها شكل الرواية على السرد الروائى تستخدم لنقد "المقولات الأساسية"، سواء كانت الحلم الصهيونى باستيطان "إسرائيل الكبرى" أو البرنامج الغربى للتطور الذى يجند، بتصميم، الشعوب والأماكن فى خدمة إنجازاته - التى حكمت وكبتت مطالب الفلسطينيين بأن تكون لهم مقولتهم الخاصة. فالغائية السطحية للاقتصاد السياسى فى التنمية، مثلاً، يعاد تقييمها فى خط القصة فى الرواية الذى يقتفى التفعيل البروليتارى للفلاحين الفلسطينيين وانحلال مزرعة العائلة ونظامها التقليدى . والاحتلال الإسرائيلى بدوره يجرى تحديه: من الخارج عندما يصل أسامة لينسف باصات إسرائيلية تقل العمال الفلسطينيين إلى المصانع الإسرائيلية داخل "الخط الأخضر"، ومن الداخل من قبل عادل أحد هؤلاء العمال الذى يحاول تنظيم العمال الفلسطينيين فى المصانع الإسرائيلية. ويحتدم النزاع بين أسامة وعادل، وهما سابقًا صديقا طفولة، ليقوم بشكل أساسى بتحليل وتحديد أرضية التوارث التى اخترقت النضال الفسطينى نفسه، وبمعنى آخر الاختلافات بين الداخل والخارج، بين النضال المسلح والتحولات الاجتماعية - السياسية .

وفى حين تبقى النساء هامشيات بشكل حاد فى خطوط قصة **الأشواك البرية** ، إلا أن تصويرهن فى العتبات ، فى الأبواب ، فى جوانب مشاهد القصة ، يبين دورهن الناشئ كعناصر حاسمة فى إعادة توزيع الأدوار فى الحكاية الوطنية الفلسطينية . ولكن إذا كانت النساء الشابات فى **الأشواك البرية** تحتل أماكن جانبية فى تلك الرواية السابقة، فإن دورهن يروى بتفصيل أكثر تركيزًا فى باب الساحة ، وهى رواية زمنها

بعد أكثر من عقد، وسط اضطرابات **الانتفاضة** فى نابلس. إن التقسيم الذى شطر فلسطين عام ١٩٤٧ - ٤٨ وخلق دولة إسرائيل قد تم تدويله هنا ضمن النظام الاجتماعى الفلسطينى ، وكان لا بد من أن يعاد طرح مقتضيات التفسير والنضال بخطوط جديدة . هذه الخطوط، كما تعبر عنها القائدات الإناث فى الرواية اللاحقة؛ تضع حدود الأطر الحضارية وكذلك الأطر السياسية لنظام اجتماعى فلسطينى آخر - جغرافيات النضال الذى ما زال متوجبًا خوضه ضد سوابق التقسيم التى خطت بأحرف كبيرة ولزمن طويل عبر الصورة الفلسطينية التاريخية.

والسرد الروائى **للأشواك البرية** ، التى يأتى موقعها بين حرب حزيران/يونيو ١٩٦٧ وحرب تشرين أول/أكتوبر ١٩٧٣ واللتين انتهتا بهزيمة عسكرية للجيوش العربية، يمزقه تجمع الانشقاقات الإقليمية والانقسامات الاجتماعية - السياسية التى ميزت النضال الفلسطينى فى ذلك المفترق الحاسم. وإذ كتبت الرواية على خلفية مقولتين مسيطرتين - غائية الوطنية الفلسطينية من ناحية واللزوميات المفروضة للتطوير من ناحية أخرى ، فإن رواية خليفة تقوم فى آن معًا بوضع خطوط سيناريو التحرير والنضال المسلح الذى تخطه قيادة حركة المقاومة فى المنفى منتقدة الكيانات الرجعية التقليدية التى تستمر فى مقاومة التغيرات الاجتماعية من الداخل. ويمثل هذين البرنامجين التاريخيين فى صدامهما المقسم اثنان من قادة الرواية - أسامة وعادل تباعًا : أسامة، **الفدائى** المنفذ الذى أرسل إلى الداخل من الخارج حتى يحبط بالعنف ضغط إسرائيل على الفلاحين الفلسطينيين من أجل العمالة؛ وعادل، سليل أسرة مالكة للعقارات ولكنها افتقرت الآن، والذى بدأ يعمل فى مصنع عبر الخط الأخضر ويحاول تثقيف زملائه العمال حتى يطالبوا بحقوقهم ويقاوموا الاستغلال المنظم من قبل مستخدميهم. غير أن البرنامجين أنفسهما يتخللهما توثيق لقرن من التفاوض الدولى .

فى تشرين الثانى/نوفمبر ١٩١٧، عندما كانت الحرب العالمية الأولى تقارب نهايتها، نقل اللورد آرثر جيمس بلفور، ممثلاً عن الحكومة البريطانية، إلى اللورد روتشايلد "إعلان (حكومته) عن تعاطفها مع الطموحات اليهودية الصهيونية"، فى ما اشتهر منذ ذلك الوقت بوعد بلفور، والذى تتشكل النظرة إليه على أنه أمر مدان، أو خلاف ذلك، بناءً على موقف قرائه عبر الانقسامات حول المطالب القومية المتنازعة.

وفى تلك الرسالة ، نقل بلفور النص التالى : "إن حكومة صاحب الجلالة تنظر برضى إلى أن يؤسس فى فلسطين وطن قومى للشعب اليهودى، وسوف تستخدم أفضل جهودها لتسهيل تحقيق هذا المشروع ، على أن يكون مفهومًا بوضوح عدم جواز اتخاذ أى إجراء قد يجحف بالحقوق المدنية والدينية للجماعات غير اليهودية الموجودة فى فلسطين حاليًا أو بالحقوق والمركز السياسى الذى يتمتع بهما اليهود فى أى بلاد أخرى". وبالرغم من كم كانت شروط الوعد "مفهومة بوضوح"، فإنها كانت محل جدل خلال القرن العشرين بكامله والعرب واليهود ينازعون تطبيقاتها على الوحدة الترابية لإقليم فلسطين. وفى ٢٩ تشرين ثانى/نوفمبر ١٩٤٧، قامت الجمعية العمومية لمنظمة الأمم المتحدة، معتبرة أن "من المرجح أن الوضع الراهن فى فلسطين سيضعف خير الشعوب وعلاقات الود بينها" بتقديم خطتها لتقسيم الأرض بموجب القرار ١٨١. وبعد الانتهاء من ذلك بعشرين سنة أو تقريبًا فى التاريخ نفسه، وفى أعقاب حرب حزيران/يونيو ١٩٦٧، قام مجلس الأمن للمنظمة نفسها بإقرار القرار ٢٤٢ الذى أعاد تحديد القضية الفلسطينية، رغم أنه أكد على "عدم جواز الاستيلاء على الأراضى بالحرب"، ودعا إلى "انسحاب القوات المسلحة الإسرائيلية من مناطق احتلتها فى الصراع الأخير"، و"الحقوق المدنية والدينية" المذكورة فى وعد بلفور أعيد تعريفها على أنها "مشكلة لاجئين"، ولكنها برغم ذلك مشكلة تتطلب "حلا عادلاً". وفى هذه الأثناء، كان الفلسطينيون أنفسهم يعيدون تنظيم نضالهم بالنسبة لتحديدات تسوية كهذه. وفى عام ١٩٦٤، أنشئت منظمة التحرير الفلسطينية كحركة تحرير وطنية أصيلة ستعمل عبر النضال المسلح والتبادلات الدبلوماسية من أجل حق الفلسطينيين فى تقرير مصيرهم الوطنى. وقامت مؤسستها السياسية فى المنفى، المجلس الوطنى الفلسطينى، إلى جانب القرارات التى اتخذها فى جلساته المتعاقبة عبر العقدين التاليين، بوضع سياسة موازية، وهى سياسة تطورت من "مرحلة التحرير الكامل" (١٩٦٤-١٩٦٨) إلى مرحلة "الدولة العلمانية الديمقراطية" (١٩٦٩ - ١٩٧٣) لتنتهى بمرحلة "الحل المتمثل بدولتين"، وهى مرحلة بدأت عام ١٩٧٤، (محمد مصلح ١٩٩٠، viii-ix).

وعلى هذه الخلفية التوثيقية التاريخية وتوزيعها المخطط للشعوب عبر خارطة مستمرة التغيير، فإن ديموجرافية **الأشواك البرية** وتقاطعات برنامجى أسامة وعادل

قد نظمت على محور آخر من "الداخل" و "الخارج"، ومن **الاحتلال و المنفى**. غير أنه محور كانت ثوابته تنسف باستمرار بعد حرب حزيران/يونيو عندما أصبح قطاع غزة والضفة الغربية تحت نطاق السيطرة الإسرائيلية العسكرية. ووفقًا لجوست هلترمان، فإن "إحدى الميزات المركزية للاحتلال العسكرى الإسرائيلى للضفة الغربية ولغزة هى الدمج التدريجى لاقتصاد المناطق المحتلة باقتصاد إسرائيل نفسه" (١٩٩١ ، ٣٠). إذن فأسامة وعادل، كممثلين لمقولتين منظِمتين فى الرواية، يوفران كذلك نقدًا ساخرًا للاستراتيجيات المتضاربة للمقاومة كما جرى تفصيلها على جانبى خط التقسيم. وما أشار إليه رجا شحادة، وهو محام فلسطينى من مدينة رام الله فى الضفة الغربية، على أنه "الطريق الثالثة" للنضال، الصمود، رفض الاستسلام (١٩٨٢) ، كثيراً ما فهم لدى قراءته فى الخارج على أنه استسلام شعب أو، ما هو أسوأ، التعاون الانتهازى مع العدو. وأسامة، الذى كان عندئذ الفرد من الخارج، وهو فى تكيفه وطنى يسعى للتحرير ويتبنى النضال المسلح والعمليات، كانت لديه مهمة نسف باصات إيجد التى تنقل العمال الفلسطينيين اليوميين عبر الخط الأخضر للعمل فى المصانع الإسرائيلية. وبالمفارقة مع ذلك، فإن عادل يرى أن مهمته من الداخل هى مهمة جماعية، اشتراكية فى أساسها وملتزمة بالتنظيم الاجتماعى لبيئته الاجتماعية، وهو المشروع نفسه الذى خطط أسامة لتدميره .

غير أن السؤال يبقى قائمًا فى نهاية **الأشواك البرية**، كما فى الفترة التى كتبت أثناءها، عن إمكانية التعويل – من قبل قراء الرواية ومن قبل الشعب الفلسطينى ككل – على صاحبى هذين المسارين البديلين. فوفقًا لأسامة :

"ليس هنالك إلا بعد واحد. واقع واحد. واقع الهزيمة والاحتلال. احتلال هذا أم انحلال؟ سيان يا بلدى سيان. وهذا الشعب يهزمنى أكثر من إسرائيل. وعادل سند العائلة كلها قد دمر أيضا. ماذا بقى؟ باسل والفتيان؟ هؤلاء ما زالوا صغاراً. يا صبر أيوب. علينا أن ننتظر طويلا حتى يكبر الأولاد. ولكن ما يدرينا بأن كل فرد من هؤلاء لن يتحول إلى عادل جديد؟ عادل.. والقلب المفعم بالحسرات. والرسغ الموغل فى الأصفاد. وكل الثقافة. وكل النظافة ! غوصى يا بلدى [...]" (خليفة ١٩٨٥ ، ٦٩) .

ولكن بالنسبة لزهدى، وهو أحد زملاء عادل فى العمل ، فإن كلمات أسامة تسىء، بل إنها تجرح: عندما سألته سؤالاً واحداً صغيراً كان واضحًا أنه لم يكن يستمع . وكنت أعتقد أنه مثلك يا أخى عادل . لكن من الواضح أن ابن عمك هذا يريد أن يفرض آراءه علينا . حسنا ، لن نقبل ذلك . أخبره أننا قد وصلنا نهاية الطريق . قل له بأننا لا نحتاج ذلك . هذا ما يحدث دائمًا. واستمر غاضبًا وهو يضرب كرسى الخيزران بيده. إننا نتكلم ولكنهم لا يسمعوننا . مع من نستطيع أن نتكلم ؟ بالله عليكم ، مع من نستطيع أن نتكلم ؟ (٥٨)

من إذن سيقوم الآن بوصف الأمر وبتوفير الصيغة الشرعية السياسية والعقائدية من أجل الاعتراف الدولى ؟ بمعنى آخر ، من الذى سيكون مسئولا عن تأسيس الأرضية السياسية والإقليمية لتطبيق صيغة تاريخية للتحرير الوطنى ونماذجها الاجتماعية الاقتصادية ؟.

وكما فعل زهدى، تطرح الرواية ذلك السؤال على خلفية سلسلة من المواقع الطوبوجرافية المحتلة، وهى تحدد داخلها الجغرافيا السياسية والاجتماعية التى تستمر فى تذييل الصيغة التاريخية الأكبر. من المزرعة العائلية إلى المصنع وفى السجن، يتم فحص البنيان الاجتماعى الفلسطينى والصراع القائم داخله حول السلطة من قبل منظمات المقاومة والعائلات والاتحادات العمالية، ويتم إخضاع ذلك لمقتضيات إعادة تنظيم نقدية وراديكالية. أعطى التوقيف السياسى، وهو موضوع غدا منذ زمن طويل أساسيا للروايات الكلاسيكية للمقاومة، خمسة فصول دون تقطع فى **الأشواك البرية**، وهى مساحة ضخمة فى النص تشهد على موقفه الحاسم فى هذه الحكايات. لقد اعتقل الحدث باسل لاشتراكه فى مظاهرة ضد الاحتلال ويتلقى أثناء إقامته داخل أسوار السجن ثقافة تمنحه وعيًا جديداً لمسئولياته. وبعد أن نظم فى التنظيم السرى للموقوفين، يشارك باسل فى دروسهم السياسية ومساجلاتهم الشعرية وفى حلقات منتظمة فى "مدرسة الشعب" (خليفة ١٩٨٥، ١٢٣)، وفى اجتماعاتهم المسائية، ويلاحظ عمليات العزل الاجتماعى للمشبوهين بالتعاون مع العدو، وألم وكرب الزيارات العائلية، وقسوة السجن الانفرادى. وعندما يطلق سراحه بعد مدة، منهيًا بذلك صفحات الرواية عن السجن ، يحكى باسل لعائلته التغيرات التى حصلت له فى هذه

الأثناء : "آمل أن يسهل ربى الأمور على رفاقى الذين ما زالوا فى السجن . نعم ، إنهم كانوا رفاقًا فعليين . اعتقدوا أننى كنت جاسوسًا عندما دخلت ولكننى ما إن حان وقت مغادرتى حتى كنت قد غدوت رفيقًا . لقد تعلمت ، ليس فقط مواضيع المدرسة ولكن ندوات مسائية خاصة . البروليتاريا ، الرأسمالية ، البرجوازية ، العمالة ، وكل ذلك" (١٧٦).

وإذا كان السجن، كموقع مؤسسى، يبدو ضخماً ومتراصا داخل **الأشواك البرية**، إلا أن المزرعة العائلية تقبع فى خراب، مهجورة وتكاد لا تبقى. وكان أسامة قد لاحظ هذا الخراب سابقًا فى زيارة مبكرة للمزرعة حيث يواجه المسئول عنها، أبا شحادة. إن طريق المزرعة تبدو وكأنها لم تستعمل مؤخراً. الحشيش ينمو دون تشذيب فى المسالك. والبناء الصغير الذى كان يستعمل سابقًا للاستقبال مغلق. ووجد عينيه تدمعان وهو يصرخ هل من أحد هنا؟ (خليفة ١٩٨٥ ، ٣٩). إن مالكها الإقطاعى، (والد عادل) قادر على الحياة مع عائلته فى المدينة بفضل جهاز غسيل الكلى، وقد بدأ عمال المزرعة الآن بالعبور إلى إسرائيل يوميا للعمل فى المصانع بدل العناية بالأرض. وكما يفسر أبو شحادة لأسامة المغتاظ:" هناك أحسن... لا حدا فوق رأسه ولا حدا يكسر رقبته ويخليه يشتغل من الصبح لليل متل الحمار" (٤١). ولكن باسل فى النهاية، وقد تثقف فى السجن، هو الذى يتحدى أخته نوار بالتحليل التطويرى : كلكم جبناء، كلكم. أنت، عادل، أمى، كل واحد. إنكم تستغلون مرض الوالد لتفادى مجابهة الحقائق. إن عادل يعمل فى إسرائيل منذ أشهر دون أن يقول للوالد. الكل يعلم، بمن فيهم الوالدة، ولكنهم جميعًا كالنعام، يخبئون رءوسهم فى الرمال ويتظاهرون أنه ما من عاصفة حولهم (١٨٨). وفى المصنع نفسه، فإن أجور العمال الفلسطينيين تتقلص باستمرار، سواء كان ذلك موثقًا أم غير موثق، وهم جيش احتياطى من العمالة للصناعة الإسرائيلية عبر الخط الأخضر، يدفعون الضرائب والتأمين الوطنى والمساهمات فى صندوق التقاعد (انظر هلترمان ١٩٩١، ٢٢)، ولكنهم محرومون من المنافع الاجتماعية والعناية الصحية والتعويض عن الإصابات التى قد يتعرضون لها فى العمل. ولكن عندما ينسف أسامة الباصات الإسرائيلية التى تقل هؤلاء العمال يوميا إلى حيث يستغلون، يقوم الجيش الإسرائيلى بدوره بنسف منزل الكرمى. تفجيران،

يوقعان الدمار بكل من وسيلة النقل والمنزل، بالحركة والمكان، ويخلقان تمثيلاً شريراً عن العقوبة الجماعية والجزاء، وفى الوقت نفسه تقريبًا يدمران صيغتى الوطنية والتطويرية على حد سواء.

وفى إحدى المرات علق عادل على الاستماع إلى الراديو بأنه ملىء بالأساطير، بأمجاد الزمن القديم وبعبادة الأبطال (خليفة ١٩٨٥ ، ٦١). ولكن الأساطير، مثل منزل الكرمى وقصص أبى زيد الهلالى وعنترة بن شداد، لا أكثر من قصص الليالى العربية (٥٢)، لم تعد متوفرة كسوابق لحمل جمهور مأخوذ بعيداً عن الاحتلال. ولا بد من ابتداع أساليب جديدة للنقل - أكثر تناغما مع صيغ الإنتاج الجديدة. وقد طرحت الباصات أسلوبًا واحداً من هذه لعبور الحدود الجغرافية التى خلفتها الخطط التاريخية للتقسيم، ولكن وسائل النقل هذه برهنت على أنها بغيضة على خطط المقاومة نفسها. غير أنه ضمن النص ذاته فإن الباصات، مثل مزرعة العائلة والمصنع والسجن، قد وفرت جزئيا نموذجًا تجريبيا للتنظيم الاجتماعى، حتى ولو أنه فشل - تم بناؤه هنا حول العمالة - لتحدى نظام الاستغلال وتراتبيات السلطة التى خلقها الاحتلال العسكرى والفوارق الطبقية وعقدتها الصراعات الدينية والعرقية. وإن سيارة الأجرة التى يبدأ بذكرها المدخل إلى **الأشواك البرية** عبر جسر اللنبى على الحدود الإسرائيلية - الأردنية، توفر أرضًا تجريبية أخرى بركابها العائدين إلى المناطق المحتلة من زيارات مختلفة إلى الخارج: أسامة المصمم على تنفيذ مهمته، أبى محمد بنقود وهدايا من ابنه الذى يعمل فى الكويت، والمرأة ذات الساعد الأيسر المغلف بالجبس (٢٢). وسيارة الأجرة، وهى مركبة لكل من الغفلية الاجتماعية والتضامن السياسى، تنشئ منذ البداية إشكالية نقدية **للأشواك البرية**: كيف ينتقل الإنسان من مكان إلى آخر، من زمن إلى الزمن الذى يليه ؟ ما هى الخيارات التى توفرها الصيغة التاريخية لوضع تفصيل للجغرافيات الجديدة للنضال - مقابل سوابق التقسيم نفسها؟

وضمن التفصيلات الذكورية، ولكن المتناقضة، التى يقدمها أسامة وعادل، تبقى النساء بشكل كبير هامشيات وقابعات بين محورين حيين، بالنسبة للنصوص والمواقع المؤسسية فى رواية خليفة **الأشواك البرية**. وعدد من هذه النساء يتم ذكر أسمائهن، نساء مثل أم أسامة التى تريد تزويج ابنها وتسلم أمره لإحسان القوى الأعلى،

أو زوجة أبي صابر زميل عادل في العمل التي يتوجب عليها التفكير ببيع أساورها لأن زوجها لا تأمين له وهو، كفلسطيني غير مسجل، غير مؤهل لتعويض مالي نتيجة إصابته في المصنع. ونوار، أخت عادل نفسه، ترفض ظاهريا المشاركة في لعبة الزواج الذي يرتبه لها والدها، ولكن عنادها عائد فعليا لالتزامها الرومانطيقي بسجين هامت بحبه. ثم هنالك لينة كذلك، فتاة ذات "شكل صبياني" يتم اعتقالها أخيرًا لاشتراكها في فعاليات ضد سلطات الاحتلال. ونساء أخريات لا تذكر أسماؤهن يظهرن في الخلفية - الحواشي والعتبات - لزوايا الرواية وتقلباتها، ولا تعرف هوياتهن ولكنهن ينبئن باحتمالات جديدة ناشئة. فعلى درجات ساحة منزل داخلية معبدة مثلا، جلست بنت صغيرة في الرابعة على الأرض القذرة إلى يمين السطل، وهي تحمل قطعة قماش بهت لونها. بللتها في مصرف مفتوح تطفو على سطحه فقاعات الصابون. وكانت تكبس القطعة وتعصرها بيديها، مقلدة النساء الكبيرات (خليفة ١٩٨٥ ، ٨١). ولكن هنالك كذلك المرأة من خدمة سيارات الأجرة والتي رآها أسامة مرة ثانية فقط بعد أيام من وصوله إلى نابلس بين جموع الناس في القسم القديم من المدينة. كانت يدها اليسرى قد تحررت من قالب الجبس (٢٥). والضرورة التاريخية لظهور هؤلاء ولإعادة ظهورهن تبقى دون استكشاف ضمن نص الأشواك البرية ولكنها، بالأحرى، تطرح الحاجة الملحة لتحولات تاريخية مستقبلية.

ومن السخرية أن عودة أسامة إلى المناطق المحتلة عبر خطوط التقسيم تمت تحت رعاية "برنامج لم الشمل"، وهو برنامج أقرته المعايير الدولية للاحتلال وما تتطلبه من تعامل صحيح مع المدنيين. غير أن البرنامج سيتعرض في سنوات لاحقة لمعوقات خطيرة نتيجة تلاعب الحكومة الإسرائيلية وسلطاتها العسكرية والتي تم انتقاد مواقفها التعويقية من قبل دائرة مركز المعلومات البديلة، المادة ٧٤[1] . والاسم ، "المادة ٧٤"، يشير إلى تلك المادة في البروتوكول رقم ١ من الملحق الذي تم عام ١٩٧٧ لاتفاقات جنيف لعام ١٩٤٩، والذي **عوقب مرتين - عوقب جماعيا** (شباط/ فبراير ١٩٩٤) وهي إحدى النشرات الدائمة لمركز المعلومات البديلة/المادة ٧٤ . وقد تفحصت المنظمة بشكل خاص التطبيق المعقد والتمييزي للقانون بالنسبة للقدس :

- في المرحلة الأولى، كانت السياسة الإسرائيلية بالنسبة لتوحيد العائلات في القدس موجهة بنفس المبادئ كما في الضفة الغربية وقطاع غزة، أي بقصر عدد السكان الجدد إلى أكبر حد ممكن، مع فارق واحد رئيسي : مارست وزارة الداخلية في القدس تمييزًا مرتكزًا إلى الجنس، ففي حين كان للمقيمين الفلسطينيين الذكور في القدس فرصة جيدة للحصول على لمّ شمل لزوجاتهن غير المقيمات، فإن الطلبات المقدمة من مقيمات فلسطينيات كانت ترفض دائمًا. وقد بررت وزارة الداخلية ذلك بشكل يدعو للسخرية حين قالت بأن القواعد الاجتماعية والحضارية الفلسطينية تقتضي أن تذهب المرأة للعيش مع زوجها، لذلك فإن الطلبات من النساء غير مبررة (١٩٩٤، ٤).

إن قضايا النساء والعائلة تبدو وكأنها حجبت وهمشت في **الأشواك البرية**، ولكنها ما زالت في المقدمة في المفاوضات الملحة والتنازعية للقضية الفلسطينية، وربما أنها، بالرغم من ذلك، مدونة بشكل أكبر بسبب تقليص حجمها في النص : مشكلة موقع النساء في قرارات تلك القضية. وإن الصيغ المتنازعة للقومية والتطويرية، التي تشكل أرضية حركة الرواية، لا بد لها من أن تعطي مكانها لمقتضيات توتر تلك الصيغة الأخرى والذي عبر عنه بشكل درامي في الموت الوحشي للعروس الفلسطينية : التوتر العائد للجنس والأمور الجنسية بين شرف الشعب وعار الناس المنتمين إليه.

* * *

بعد أن أنهت الدكتوراه عام ١٩٨٨ بالدراسات الأمريكية في جامعة أيوا، عادت سحر خليفة إلى العالم العربي وفي النهاية إلى المناطق المحتلة. وقد لعبت دورًا قياديا في نابلس بتأسيس مركز شئون المرأة والأسرة، وهو مؤسسة لتدريب النساء على أعمال التوثيق والرواية للأحوال المادية والصراعات الحضارية للمرأة الفلسطينية تحت الاحتلال الإسرائيلي. وقد نشرت روايتها الخامسة، **باب الساحة** في ذلك الوقت، عام ١٩٩٠ . ولكن عودة خليفة إلى موطنها في المناطق المحتلة أشرت على ديناميكية "للعودة" متغيرة بشكل راديكالي عن تلك التي عرفناها قبل عقد ونصف بعودة أسامة

ذى المهمة الفدائية أو حتى بشروط "التسوية" بالنسبة "لمشكلة اللاجئين" التى أوصى بها قرار الأمم المتحدة رقم ٢٤٢، من حيث إن **الانتفاضة** الفلسطينية كانت قد بدأت - فى كانون الأول/ديسمبر ١٩٨٧ - وكان نقل المقاومة الفلسطينية من الخارج إلى الداخل حاسمًا فى التطورات اللاحقة لذلك الصراع. وهذا التحول فى الأولويات السياسية والمواقع الجغرافية فرض كذلك مستلزمات جديدة للتوثيق والرواية - استراتيجيات كتلك التى فصلها تصوير خليفة لأم سميح الصابر ولقتل متعامل مع العدو. وتقول بنى جونسون إن هذه القصة القصيرة عن امرأة مسنة فى المدينة القديمة فى نابلس تواجه التحديات المتجمعة للعنف والاحتلال وتجريد النساء من التملك، تعكس عن الكاتبة "اهتمامها الأدبى فى أصوات وحديث الناس العاديين واهتمامها النسوى بعالم النساء الفقيرات" (١٩٩٠، ٢٩).

إن **باب الساحة** تروى بشكل رئيسى قصص أربع نساء كهؤلاء إذ تتقاطع حياتهن فى ساحة منزل سكينة فى نابلس، وهو "دار المشبوهة" التى يلخص تاريخها المحلى الشخصى، بالرغم من ذلك، الضغوطات المهمة على النظام الاجتماعى الذى هو محيطها. وبالإضافة إلى سكينة، هنالك كذلك ابنتها نزهة التى تعيش الآن وحدها ومعزولة فى ذلك البيت، زكية وهى قابلة لا تخشى الظلمة، وسحر، طالبة جامعية تدرس آثار **الانتفاضة** على النساء الفلسطينيات. وإن مساراتهن الشخصية والاجتماعية تعبر الأرضية الممنوعة عندما يضطر شباب **الانتفاضة** للجوء إلى البيت نفسه هربًا من الدوريات الإسرائيلية التى تحاول إعادة انتزاع السيطرة على الجوار وأزقته من السكان المتظاهرين المقاومين. فخط القصة إذن لا يتبع، بعد، التنازع بين تنظيم عادل للعمال ومهمة أسامة الفدائية، وكذلك فالخلفية ليست موزعة عبر هياكل مؤسسية عديدة مثل مزرعة العائلة والمصنع والسجن. إنه بالأحرى حوارات نساء فى موقع للنساء - معروف شعبيا وبشكل يحط من قدره على أنه دار بغاء، **مشبوهة** - ما يركز آلية النص فى **باب الساحة**. وبتعبير آخر فإن النص يطرح بشكل مهم الطلب الملح ضمن نضال وطنى للاعتراف بحقوق المرأة كحقوق إنسانية.

الكتابة عن حقوق الإنسان، وهى نفسها من مواضيع العالم المعاصر للكتابة والحقوق، تتضمن التوثيق والمداخلة معا. إن تسجيل الحقائق والأحداث، والإساءات

للحياة الشخصية والتاريخ الوطنى، وكذلك الجهد لتصحيح السجلات الرسمية التى طمست هذه الإساءات بشكل منهجي، والكتابة عن الحقوق الإنسانية، كل ذلك يستمد زخراً، بالضرورة، من تقاليد الرواية والسير الذاتية، والتصويرات الدراماتيكية والممارسات النقاشية. وبالفعل ، فإن المواد الثلاثين الخاصة بالإعلان الدولى للشرعية العالمية لحقوق الإنسان الذى أعلنته الجمعية العمومية للأمم المتحدة فى كانون أول / ديسمبر ١٩٤٨، عبرت عن مستوى النموذج الأدبى للفرد مقابل المجتمع والممارسات الروائية عن الانفتاح والانغلاق، من خلال رسم تعريف للفرد ضمن بنية دولية محددة للحقوق والمسئوليات. لذلك يمكن قراءة الشرعية على أنها، مثلا، إعادة تحديد المسارات والأوضاع المتقلبة التشكيلية للنمو الكلاسيكى. وفى حين أن تلك الشرعية، منذ تبنيها، قد أسيء استخدامها بقدر ما أحسِن ذلك من قبل الحكومات عبر العالم، فإنَّ الشعوب وممثليها مستمرون على الاستنشاد بمبادئها. وتلك الاستنشادات المدونة، وتقارير مراقبى حقوق الإنسان، والتوثيق لدى المؤسسات الدولية مثل منظمة العفو الدولية، وقصص الأفراد الذين يتحدثون عن جهودهم من إعادة بناء مسيرة حياة إنسانية، تشكل أسس إعادة فحص العلاقات بين "الأدبى" و"السياسى"، بين موقع المرأة فى السياسة وبين دور غرفة الصف الأكاديمية فى ذلك الفحص. وقد بدأت مجموعة جديدة من الأدب بالنشوء كجزء من إعادة رسم خارطة الجغرافيات الجديدة للصراع. وتتبع صيغها الروائية نمط تقاطع فاعلاً وفعالاً بين الثقافى والسياسى. وربما أنه ضمن هذه المجموعة يمكن أن نشاهد فى **باب الساحة**، من خلال تنحيات سردها للموضع والصوت، فحصاً لبنى هذه التجربة الأدبية النقدية المتجددة .

إن الفصول التسعة للرواية وأقسامها التسعة والثلاثين تورد محاورات بين النساء أنفسهن وكذلك بينهن وبين محاوريهن الذكور المختلفين من جنود إسرائيليين فى الشارع إلى الشباب الهاربين. فعلى زكية، مثلا، أن تفسر لدورية عسكرية أن ما تحمله فى سلتها هو المواد التى تحتاجها لمهنتها كقابلة. وتحاول سمر بدورها أن تعطى شرحاً لنزهة عن دراستها للنساء **والانتفاضة**. وتصف أم عزام، زوجة وجيه، أخت زكية، وهى فى زيارة لبنت حماها، وضع العنف المنزلى فى بيتها نفسه. وكثير من هذه الحوارات يسمعها حسام، وهو أحد الشباب الذين جرحوا فى المواجهة مع الجنود

الإسرائيليين ولجأوا إلى دار سكينة المشبوهة. وبمعنى آخر إنَّ مساهمات النساء لا تقرر صيغ أرضيات **باب الساحة** وحسب ولكنها تنشئ كذلك الاصطلاحات النقدية لحكايتها التاريخية ولتحليلها المعاصر لمسألة فلسطين. وفي حين أن القراءات المتعارف عليها لدور النساء ضمن بنية الاجتماع والسياسة قد نزعت بشكل مهم إلى تأكيد فصل الشخصي والسياسي (سواء إيجابيا أم سلبيا ، نظريا أم فعليا)(٢)، الخاص والعام (وكذلك الصيغ الأخرى المتعددة لهذا المبدأ المحدد) فإن رواية خليفة بدلاً من ذلك تهدم ذلك التمييز. و**باب الساحة** تقوم في أن واحد بجعل النقاش السياسي العام شأنًا داخليا وبجعل الأمور النسائية، التي تكون عادة مسائل خاصة، شأنًا خارجيا في التبادلات النقاشية المقنعة جدا التي تبني المجتمعات وفي السياسات التي تؤسس الدول.

موضوعان يبعثان الحياة بشكل خاص في حوارات النساء بين بعضهن وبين من يقابلهن من الذكور في هذه الدار المشبوهة النابلسية: عنف الهجوم الذي يقع على أجساد النساء من قبل القوى المتجمعة للاحتلال الإسرائيلي العسكري ومظاهر الوحشية المنزلية لرجالهن أنفسهم ضمن العائلة وفي المنزل؛ والانتهاكات التي ترتكب ضد حكايات النساء من خلال ترداد مجموعات الشعر الغزلي والخطابية القومية. وكما يعلم الجريح حسام من النساء اللواتي احتضنَّه ووضعنه في حماية رعايتهن: "غريب عجيب قلب السياسي !" (خليفة ١٩٩٠ ، ١٧٢)، أو كما تصف سمر ونزهة ذلك، القلب "مربوط" (٢٠٣). وفي كل الأحوال ، فإنَّ سمر قد صدت بازدراء عروض الباقات الوردية الشعرية من المعجب بها : "في الأولى أنا كنت الأم، والآن، أنا كنت الأرض، وغداً، طبعًا، أكون الرمز. إصح يا شاطر، أنا لست الأم ولست الأرض ولست الرمز، أنا إنسانة، آكل، أشرب، أحلم، أخطئ، أضيع، أموج، أتعذب، أناجي الريح. أنا لست الرمز، أنا المرأة" (١٧٦). وفي نهاية الرواية ، في أسطرها الأخيرة نفسها ، ترمي نزهة ، وهي مقاومة غير متوانية للخطابات الوطنية الصاخبة ، قنبلة مولوتوف على الجنود الذين قتلوا ثلاثة من الشباب بما فيهم أخوها أحمد ، ولكنَّها تنكر التزاماتها الوطنية: "مش عشان الغولة، عشان أحمد" (٢٢٢). وكانت نزهة قد أكدت سابقًا : "فلسطينك زي الغولة، بتاكل وبتبلع وما بتشبع" (٢١٩).

ولكنَّ استنكارات كهذه ليست شعبية وتقبُّلها يتم بالصعوبة نفسها التى جرى فيها تقبل قصة أم عزام عن ضرب زوجها لها، وهى عادة غير قابلة للإصلاح، عندما حدثت سمر وزكية عنها . وكما كان رد زكية ، ابنة حماها ، على طلب أم عزام الكثير الرجاء بأن تمنحها ملجأ من قريبهما: "ماذا يقول الناس؟" (١٥٩) وأخيراً تطلب من المرأة الأخرى أن تخفض صوتها : "هس وطى صوتك بلاش يسمعوك" (١٦٣-٤).

إن شخصاً ما قد يسمعك . وإذا كان زهدى فى **الأشواك البرية** معنيا لعدم وجود من يتحدث معه عن الوطنية الفلسطينية ، بأنهم " لا يسمعوننا " فإن الكلمات والأصوات والحكايا للنساء ولحياتهن العادية ، كما فى باب الساحة ، قد تخدم بعد لخرق ذلك الحاجز الآخر ، الاستثناء التقليدى ذى السوابق الكثيرة للنساء من الحوارات والخطاب العام. وكانت الجهود الإكراهية لانتزاع اعترافات من النساء الفلسطينيات السجينات استثنائية بصفة أكبر. وإرغام النساء على الكلام هو عنوان تحقيق تريزا ثورنهل حول الممارسات الإسرائيلية فى استجواب النساء الفلسطينيات الموقوفات. وثورنهل، التى تمثل مؤسسة "المحامون من أجل الحقوق الإنسانية للفلسطينيين"، ومركزها لندن، تقصت الإطار القانونى وأساليب التحقيق وإجراءات المحاكمة، وأخيراً قضية ما إذا كانت إسرائيل تجيز التعذيب. وقد ركزت بشكل خاص على الدور الذى يلعبه "الاعتراف" سواء بالنسبة لتقديم الأدلة ضد النساء وكجزء من إجراءات المضايقة الجنسية المنهجية، استغلال "المفهوم العربى 'لشرف المرأة' واستغلال قلق الأمهات بالنسبة لأولادهن" (ثورنهل ١٩٩٢، ١٦). غير أن وصف حنان رحيم التى أوقفت فى كانون أول/ديسمبر عام ١٩٨٩ للتمديد الأول لفترة توقيفها، حسب ما أوردته ثورنهل، يوحى من خلال استخدامها للأفعال - لصيغة فى التعدى واللزوم وكذلك لترجيعها اللفظى - بالأهمية الحاسمة للكلام ولتقرير متى يجرى الكلام ومتى لا يجرى بالنسبة لأساليب المحقق الإسرائيلى :

وبعد ثمان وأربعين ساعة، أُخذت إلى المحكمة العدلية فى عكا لتمديد توقيفى. وكانت محاميتى **حاضرة** ولكننى **منعت من الكلام** إليها. إضافة لذلك، **أخبرت** بأننى أستطيع أن أخاطب القاضى فقط فى حالة غياب محاميتى. **ولم أقل شيئًا** على الإطلاق. وسألت محاميتى لماذا ترغب الشاباك فى تمديد توقيفى. وكان الجواب

"من أجل **استجوابها**"، **وقالوا** ، الثماني والأربعين ساعة لم تكن كافية. وقد قبل القاضي هذا ومنح الشاباك سبعة أيام أخرى (التأكيد مضاف، ١٠).

بالنظر لهذا التصرف القاسي ضدها لم يكن أمام حنان رحيم من وسيط إلا كلماتها – أو عدم التفوه بها – وفي النهاية تقريرها عن الإجراء كما قدمته إلى المتقصية الإنجليزية لموضوع حقوق الإنسان.

إذا كانت الوثائق، من اتفاقات دبلوماسية إلى قرارات الأمم المتحدة – قد قررت السوابق التاريخية والتقسيمات الجغرافية التي شكلت مسألة فلسطين منذ أمد بعيد، فقد برز كذلك مع **الانتفاضة** بشكل خاص نوع آخر من التوثيق، نوع يناقش أهمية الحكاية الشخصية بالنسبة لتفصيل البرنامج الوطني. ومن التقارير عن حقوق الإنسان التي صنَّفت "اعترافات" السجن المنتزعة تحت الإكراه على أنها حيوية بالنسبة لتوقيف سلطات الاحتلال للناس، أو "لإجازة القتل" التي استدعت "عمليات إسرائيلية سرية ضد مطلوبين وفلسطينيين متخفين"[٣] ، إلى صور الفلسطينيين، رجالاً ونساء[٤] ، التي وردت بكثرة استجابة لإعلام **الانتفاضة** في الصحف التجارية للعواصم الغربية، إلى الروايات الشخصية للباحثين الأكاديميين، مثل سمر، الذين زاروا ودرسوا نساء الانتفاضة[٥] ، هذه التوثيقات تحكي قصة أخرى ولكن، أيضًا كسمر، فقد اضطر كل من هؤلاء المتقصين أن يزور الدار المشبوهة وأن يتخطى التقسيمات والنطاقات المفروضة التي سعت لأن تضع التاريخ الفلسطيني وجغرافيته السياسية خارج حدود المسموحات.

غير أن سمر، طالبة العلوم الاجتماعية التي زارت الجانب الآخر "لباب الساحة"، تنشئ استراتيجية حوارية مختلفة لطرح التساؤلات والحصول على الأجوبة، أكاديمية أكثر منها أي شيء آخر. ومثل كثير من مشاريع علماء علم الإنسان والعلوم السياسية وعلم الاجتماع منذ بدء الانتفاضة في نهاية ١٩٨٧، ويتشابه كذلك مع عمل خليفة نفسها في مركز شئون المرأة والأسرة، يقوم مشروعها على تفصيل العلاقات بين الثورة الفلسطينية وحياة النساء الفلسطينيات. وعندما تسأل سمر زكية، "ما هي التغيرات التي طرأت على المرأة خلال **الانتفاضة**؟"، يستمر الحديث وترد زكية بسؤال منها، "بدك الحق؟" وتجيب سمر، "ولا شيء غير الحق"، ومرة أخرى ترد زكية على هذا بدورها،

"بصراحة ما تغير عليها إلا الهم. همها زاد وقلبها انحرق... همومها القديمة بقيت على حالها وهمومها الجديدة ما بتنعد" (خليفة ١٩٩٠، ٢٠). وتمضى زكية لتعدد هموم المرأة الفلسطينية فى **الانتفاضة**، ولكن هذا لا يثبط عزيمة الباحثة. ثم تمضى سمر بعد ذلك فى طرح أسئلة استبيانها على نزهة التى تتجنب الإجابة وتطرح استفهاماتها هى، متسائلة عما تتوقعه هذه المرأة الشابة من زيارتها **للدار المشبوهة**. وفى النهاية فإن نزهة "تأملت الأوراق أمام الفتاة، والقلم فى يدها فأحست بالغضب: بحث علمى؟ أى بحث علمى، هات لنشوف شو بدك منى؟ أكيد بدك تعرفى ليش صرت هيك. وأكيد بدك تعرفى ليش صار لأمى هيك. وأكيد بدك تعرفى ليش صار لدارنا هيك. بحث علمى؟ تشرفنا يا بحث علمى !" (٩٨). ولكن عائلة سمر نفسها، أمها وأخوها، كذلك يتحدون ادعاءاتها بالنسبة للبحث العلمى، ويستجوبونها ويتهمونها أخيراً بأنها خدشت شرفهم التقليدى بترددها على البيت سيئ الصيت لسكينة وابنتها نزهة ذات الاحترام الأقل. ويكون رد سمر بالعودة إلى جانب نزهة وتبنى موقفها ضد التحيزات التى أحاطت بها وعزلتها.

إن باب **الساحة** هى فى آن واحد رواية وتوثيق ونقد ذاتى للكاتب عن الانتفاضة، إنها إعادة رسم حدود التقسيم التى تفصل الداخل عن الخارج. ويعاد تعريف الغزاة: الاحتلال الإسرائيلى العسكرى، **الفدائى** أسامة فى طريقه لنسف باصات العمال، الشباب الذين يلجأون فى **الدار المشبوهة** لدى سكينة، وسمر نفسها، الكاتبة – الناقدة الأكاديمية التى ستسجل آثار الانتفاضة على حياة النساء الفلسطينيات. ويتم تلخيص الخطابات المتضاربة هنا فى حقول لفظية بديلة : هل هو وقت **الحلول، الحلال، الاحتلال** – أو **الإعجاز**، العجز، المعجزات (خليفة ١٩٩٠، ١٩٨) ؟ ولكن أيا من هذه الحقول لا يقدم فى النهاية أطرا للجغرافيا السياسية الفلسطينية الجديدة.

الدار المشبوهة الخاصة بسكينة موقعها فى ماخور، وهى الملجأ الأخير لشباب الانتفاضة، وباب الساحة من هذا الوجه إعادة تحديد للتشكيلات التقليدية للأنشطة النسوية السياسية – من اللجان السياسية الشعبية التى انبعثت خلال سنوات الانتفاضة إلى تمثيل النساء فى حد أدنى ضمن الوفد الفلسطينى إلى مفاوضات السلام التى بدأت فى مؤتمر مدريد فى عام ١٩٩١، إلى ضآلة تمثيلهن بما يقل عن

النسبة الصحيحة فى المجلس التشريعى الذى أعقب أوسلو، وإلى ما يبدو أنه الآن غيابهن من التمثيل العام فى الانتفاضة الثانية لعام ٢٠٠٠ - ٢٠٠١ . إن مواقع التنظيم السياسى والاجتماعى للنساء يجب أن تصبح جزءاً من التوثيق ذاته لأرضية صيغة تقرير المصير وبرنامج بناء الدولة، ليس فقط المزارع العائلية والمصانع والسجون، ولكن كذلك المواخير بالرغم مما يزعم، أو حتى يقرر، إنها "بيوت ذات سمعة سيئة"، إذا كان مطلوباً، على سبيل المثال - أن لا تكون هنالك وفيات أخرى لعرائس فلسطينية. وهكذا، حسب "مسودة وثيقة المبادئ حول حقوق النساء" التى قدمت لترفد الوثيقة الفلسطينية حول الاستقلال الوطنى، وربما بتحالف ضمنى مع المرأة فى سيارة الأجرة، والطفلة على الدرج تغسل الثياب تقليداً للنساء البالغات فى **الأشواك البرية**، ويتناغم مع سمر ونزهة فى **باب الساحة** :

نحن نساء فلسطين، من كل الفئات الاجتماعية ومختلف المذاهب، بمن فينا العاملات والفلاحات وربات المنازل والطالبات والمهنيات والسياسيات، نعلن تصميمنا على المضى فى نضالنا لإلغاء كل أشكال التمييز وعدم المساواة ضد النساء والتى نشرها مختلف أشكال الاستعمار فى أرضنا، منتهية بالاحتلال الإسرائيلى، والتى عززتها مجموعة العادات والتقاليد المتحيزة ضد النساء والمجسدة فى عدد من القوانين والتشريعات الراهنة(٦) .

وعلى خلفية التجزئة المتجددة فى اتفاقية غزة - أريحا الأولى، واتفاقية أوسلو وسنوات الإحباط فى "عملية السلام"، امتداداً إلى العنف المتجدد للثورة الفلسطينية الثانية وإعلان مبادئ ومسودات القوانين الإنسانية ، وكذلك السوابق التى سجلتها وثائق سابقة عبر قرن من الاستعمار وتفكيك الاستعمار ثم إعادة الاستعمار، فإن روايتى سحر خليفة **الأشواك البرية** و **باب الساحة** تشكلان بداية لتفصيل أرضيات تحليل بديل وتمهيد نقدى لجغرافية سياسية فلسطينية.

إيضاحات

١ – إن المركز البديل للمعلومات هو مركز للتوثيق فى القدس الغربية. وتشمل نشراته الدورية **الأخبار من الداخل** ، **المادة ٧٤** و **الجبهة الأخرى** إضافة إلى مذكرات وتقارير عرضية.

٢ – إن المناقشات حول هذه التمييزات هى الآن كثيرة وموثوقة. ولتحليل مفيد بشكل خاص انظر، مثلاً، جين فرانكو "بعيداً عن المركزية العرقية" فى **الماركسية وتفسير الحضارة** الذى حرره كارى نلسون ولورنس غروسبرغ، وتشاندرا تالبيد موهانتى تحت عين غربية فى **نساء العالم الثالث وسياسات النشاط النسوى** الذى حررته موهانتى وآن راسو ولوردس تورين.

٣ – انظر، مثلاً، التقارير من الرقيب على الشرق الأوسط، (Middle East Watch)، إجازة للقتل (١٩٩٣) والتعذيب وإساءة المعاملة (١٩٩٤) وكذلك وثائق منظمة العفو الدولية، الحق، والمركز الفلسطينى للمعلومات عن حقوق الإنسان.

٤ – انظر، مثلاً، عريب عارف النجار (مع كيتى وارنوك)، **صور عن نساء فلسطينيات** (١٩٩٢) وجون والاش وجانيت والاش **الفلسطينيون الجدد: الجيل الناشئ من القادة** (١٩٩٢).

٥ – انظر، مثلاً، إليز ج. يانغ، **حماة التاريخ: النساء والصراع الإسرائيلى – الفلسطينى** (١٩٩٢)، فيليبا شتروم، النساء يزحفن : **الجنس الثانى والثورة الفلسطينية** (١٩٩٢)، إيبا أوغاستين، محررة **نساء فلسطينيات، الهوية والتجارب** (١٩٩٣)، وشيرنا غلوك **ناشطة نسوية أمريكية فى فلسطين** (١٩٩٤).

٦ – أنظر **إعلان المبادئ حول ترتيبات الحكم الذاتى المؤقتة** و **مسودة القانون الأساسى للسلطة الوطنية فى المرحلة الانتقالية** وهما متوفران كجزء من "سلسلة الوثائق العرضية" من مركز القدس ووسائل النشر والاتصال، وكذلك رجا شحادة فى إعلان المبادئ والنظام القانونى فى الضفة الغربية (١٩٩٤).

ليانة بدر

ولدت ليانة بدر فى القدس وترعرعت فى أريحا حتى عام ١٩٦٧ عندما فرت مع أبيها إلى الأردن أثناء الحرب. وكطالبة فى جامعة عمان نشطت مع منظمة التحرير الفلسطينية والحركة النسائية الفلسطينية. وبعد أيلول الأسود عام ١٩٧٠ هربت إلى بيروت حيث أمضت إحدى عشرة سنة. وفى أعقاب الغزو الإسرائيلى للبنان عام ١٩٨٢ فرت مرة ثانية إلى دمشق هذه المرة، ثم إلى تونس. وعام ١٩٩٤، بعد اتفاق السلام الإسرائيلى - الفلسطينى، عادت إلى الضفة الغربية حيث تعمل الآن فى وزارة الثقافة الفلسطينية، وهى المحررة المؤسسة لنشرتها الدورية **دفاتر ثقافية**.

إن أعمال بدر المتوفرة باللغة الإنجليزية تشمل روايتين، **بوصلة من أجل عباد الشمس**(١٩٧٩؛ والترجمة الإنجليزية عام ١٩٨٩)، **وعين المرآة** (١٩٩١، ترجمت عام ١٩٩٤)؛ ومجموعة ثلاث روايات قصيرة **شرفة فوق الفاكهانى** (١٩٨٣، ترجمت إلى الإنجليزية ١٩٩٣). ومن أعمالها الأخرى المتوفرة بالعربية والتى هى حاليًا قيد الترجمة **نجوم أريحا** (١٩٩٣) وعدة مجموعات لقصص قصيرة. كذلك فإنها نشرت مقابلة/مذكرات للشاعرة فدوى طوقان فى (١٩٩٦) وخمسة كتب للأطفال ومجموعة شعرية (١٩٩٧).

بلد بعيد عن المنال: كتابة

ليانة بدر عن الشتات الفلسطينى

تريزا صليبا

"إن النفى يفرض عليك بشكل
غريب أن تفكر به ولكنّ تجربته
رهيبة. إنه الصدع
غير القابل للرأب المفروض بين الإنسان
ومكانه الأصلى، بين الذات
وموطنها الحقيقى؛ ولا يمكن إطلاقًا
التغلب على الحزن الجوهرى الناتج
عنه"
إدوارد سعيد، "تأملات فى النفى"

"إننى أشعر بقوة بأن تجربتى
لا تخصنى وحدى؛ إنها مثل
عن تجربة شعبى. ليس لدى
ما أخفيه. لقد خسرت كل ما
أستطيع أن أخسره؛ وليس لدى
ما أستطيع أن أخسره بعد"
ليانة بدر فى **كلا أيمن اليد وأيسرها**.

منذ وقعت اتفاقية أوسلو للسلام بقى وضع اللاجئين والمنفيين الفلسطينيين محلاً للنزاع دون حل(١). وحسب أحد اللاجئين فى الأردن، "إن الصفقة التى عقدها عرفات

مع الإسرائيليين تعنى أن أناسًا على شاكلتى ليسوا موجودين وأننا لن نعود إلى وطننا مطلقًا. لقد تمت التضحية بنا" (هيدجز ١٩٩٤). إن هؤلاء النساء والرجال فى الشتات الفلسطينى هم موضوع روايات ليانة بدر **بوصلة من أجل عباد الشمس**(١٩٧٩)، **وشرفة فوق الفاكهانى** (١٩٨٣) **وعين المرآة** (١٩٩١). وإذا قرأت هذه الكتب مجتمعة فإنها توثق تاريخ تجربة الشتات الفلسطينى بما فى ذلك النكبة عام ١٩٤٨، وحرب ١٩٦٧، أيلول الأسود ١٩٧٠، حصار ومذبحة تل الزعتر فى ١٩٧٥ - ١٩٧٦، وغزو لبنان عام ١٩٨٣ . ومن سلسلة نفيها هى والتاريخ الشفوى لآخرين، تبنى بدر تجربة الشتات الفلسطينى على شكل خارطة لمواقع غير مستمرة حيث تمثل الأردن أولاً ثم بيروت "جزءًا من الوطن" بالمفارقة مع فلسطين التى تبقى بلدًا "بعيد المنال". كتابات بدر تضع تجربة النساء فى وسط النضال الفلسطينى الوطنى إذ يوثقن بقاء الهوية الفلسطينية والوعى على قيد الحياة فى الشتات.

ويقال إن الوطنية قد جرى تفصيلها كصيغة روائية (بهابها ١٩٩٠، ١؛ ليون ١٩٩٤ ، ٦٥)، وروايات بدر تبنى وطنية شكلتها مقتضيات النفى. وكشعب بدون أرض، بقى الشعب الفلسطينى فى المنفى معتمداً بشكل خاص على الحكايات الوطنية ليحافظ على هويته ووجوده. وتصف بدر مجرى أعمال كتابتها على أنه مقارن لبناء بيت، وهو مجاز ينطوى على سخرية مناسبة لمن لا ملك لهم والذين هم من الناحية الفعلية بنوا شعبًا و "وطنًا" فى المنفى من خلال الحكايات والمقاومة الوطنية. ويقول إدوارد سعيد إن القومية هى "التأكيد على الانتماء إلى مكان وشعب وحضارة" و"هى رد حاسم على الخراب الذى يحدثه النفى" (١٩٩٠، ٣٥٩). وتبرز هذه العلاقة الديالكتيكية (الجدلية) بين القومية والنفى فى إعلان الاستقلال الفلسطينى عام ١٩٨٨ الذى يحدد الشعب بأنه "دولة كل الفلسطينيين حيثما يكونون". ولكن روايات بدر تكشف التناقضات وعدم الملاءمة لتأكيد الهوية الوطنية دون قاعدة من أرض، دون بلد يجرى منه النضال.

والخطاب الوطنى التقليدى يعين للنساء موقعين كثيرًا ما يكونان متناقضين سواء كمشاركات فى النضال وكحافظات للهوية الحضارية. ففى الحالة الأولى، قد يعمل

النضال الوطنى والحرب كوسيطين للتغيير، محطمين الحواجز التقليدية بين الرجال والنساء و"مقوضين للعلاقات اللاامتماثلة الباقية على قيد الحياة بين الجنسين واضعين هذه العلاقات تحت التمحيص" (بيتيت ١٩٩١، ٦). غير أن القومية قد مثلت تاريخيا كذلك "عقيدة أبوية أصيلة العمق تمنح مواقع للرجال الذين يقاتلون من أجل الأرض والملكية وحق الهيمنة" (ليو ١٩٩٤، ٥٨). وأنا أقول فى هذا البحث إن بدر تهدم مفاهيم القومية المتعلقة بالجنس، وتعيد تكوينها، كما يقول سعيد، كنضال **متجاوز للقوميات** متأسس على المطالبة بوطن وحقوق إنسانية وكرامة (١٩٩٢، ١٧). ونموذج سعيد الذى هو **تجاوز القوميات** يستند إلى مبادئ العدالة، غير أن مفهوم تجاوز القوميات، وهو مفهوم ذو رواج هذه الأيام، يشير فى أكثر الأحيان إلى تفاعلات تجرى عبر حدود الدول، أى عبر حدود دول أو بلدان ذات سيادة ناجزة (فيرديرى ١٩٩٤، ٢). والتناقضات بين هذا التعريف الأخير وما يقدمه سعيد تطرح سؤالين:

ما الذى تعنيه الوطنية الفلسطينية فى عصر يتجاوز القوميات وعندما أجل إنجاز السيادة الفلسطينية باستمرار وفى الوقت الذى يجرى فيه بشكل عام إعادة تعريف سيادة الدولة – الشعب؟ وكيف أن ما تصوره بدر عن تجربة الشتات الفلسطينى يحول القواعد الذكورية للوطنية إلى وطنية يمكن أن تفهم ضمن مصطلح تجاوز القوميات أو حتى ضمن مصطلحات نسوية؟ وفى تحليل مبانى بدر للوطنية، سوف أعالج حدود وإمكانات تجاوز كل من حدود الجنس والحدود الوطنية فى المضمون الفلسطينى لتجاوز القوميات.

إن هذا النموذج المتجاوز للقوميات، المستند على مبادئ العدالة والمطالبة بحقوق الإنسان أكثر منه على هوية محددة، يتفادى مزالق الوعى القومى الذى كثيراً ما يعتمد على مفهوم راكد للهوية الحضارية. وعلى أدوار تقليدية للجنس، والخطاب حول تجاوز القومية قد يتضمن احتمالين لهما أثر تحريرى على النساء الفلسطينيات. فهو أولاً يحررهن من أعباء الوطنية الأبوية ويوفر ثانيًا خطابًا لبحث تقاطعات اضطهادات الاحتلال والنفى وإخضاع النساء. إضافة إلى هذا، فإن التجاوز القومى للشتات

الفلسطيني المتجسد في حركته عبر حدود عديدة قد ولد صيغًا متعددة لمقاومة تجريد الفلسطينيين مما لهم. غير أن النفي، متجليًا بصفة تجاوز القوميات، ليس خيارًا ولكن بالأحرى كان عادة نتيجة الطرد القسرى أو الحرب فهو لذلك يختلف كثيرًا عن التشكل الأكثر شيوعًا لمفهوم تجاوز القوميات والذى يعتمد على كل من السيادة الإقليمية والسياسية - أى القومية - كعنصر لازم لعملياته المتجاوزة للحدود. وفعليا، مهما كانت النساء تمنح نظريا نتيجة مفهوم تجاوز القوميات، إلا أنه لا يعالج بالضرورة مشكلة تشكل الشعب للفلسطينيين. ومع أن النشاط النسوى الغربى التقليدى كثيراً ما يحدد القومية على أنها متضاربة مع حقوق النساء، فإن القومية والنشاط النسوى يبقيان ضرورة مشتركة للنساء الفلسطينيات اللواتي يتوجب عليهن أن يكافحن في آن واحد ضد الاضطهاد القومي والطبقي والجنسي ، وضد أوضاع النفي والتشرد دون موطن. وكما تفسر بدر، "إن نضالي للتحرر كفلسطينية غير قابل للانفصام عن نضالي للتحرر الحقيقي كامرأة، فأي منهما لا يصح دون الآخر" (شعبان ١٩٨٨، ١٦٤). لذلك لابد من مخاطبة هموم النساء ضمن الإطار السياسي للقومية حتى في الوقت نفسه الذى تقوم فيه مشاركة النساء بتحويل استراتيجيات المقاومة الوطنية. إضافة إلى هذا، ولأن قومية حركات التحرير يمكن أن توفر "خطابًا لتحرير النساء" من خلال زعزعة بُنى القوى الموجودة (عبده ١٩٩١، ٢٢)، فإن الإمكانية قائمة لإعادة تشكيل أنماط القومية الذكورية إلى حركة **متجاوزة للقوميات** ذات جذور راسخة في المطالبة الفلسطينية بحق تقرير المصير.

إن ليانة بدر، وهى ناشطة مع منظمة التحرير الفلسطينية لأكثر من عشرين سنة، قضت عدة سنوات تعمل مع منظمات النساء في مخيمات اللاجئين في بيروت. وفي حين أن قصصها تصنف من الناحية التقنية على أنها "خيال"، إلا أنها تضم حكايات جمعت من فلسطينيين في المخيمات وحقائق تاريخية وسيرة ذاتية لتأريخ الحركة الجماعية للشتات الفلسطيني. ودور بدر النشط في حركة المقاومة الفلسطينية وتجربتها الشخصية في النفي يبرزان في كتابتها لتاريخ الشتات الفلسطيني. وتقوم حكاياتها شاهداً على قوة وأصالة التواريخ التى يعدها من هم على علاقة بالنضال السياسي(٢) .

ولدى تمحيص التصوير المتغير للجنس والقومية فى روايات بدر، نستطيع أن نرى الوجوه الإجرائية للتغيير الاجتماعى عبر عشرين عامًا من النضال الوطنى إلى جانب الانتكاسات التى عانت منها الحركة والنساء الفلسطينيات. وتصور بدر الاعتماد المتبادل بين الثورتين الوطنية والجنسية، خاصة فى **بوصلة من أجل عباد الشمس** (١٩٧٩) وهى رواية مفككة عن الموجة الثانية للنفى ١٩٦٧ ، وحتى نهاية أوائل السبعينيات. ولا تبدو الرواية فقط كنقاش مع التاريخ ولكن كذلك كخطاب بين الجنسين وأجيال من الفلسطينيين حول مسائل تتعلق بالنفى والمقاومة. ومع أن المواضيع وبعض الشخصيات تظهر كذلك فى **شرفة فوق الفاكهانى** (١٩٨٣)، وهى ثلاث روايات قصيرة عن الحرب الأهلية اللبنانية، إلا أن هذه المجموعة الأخيرة أقل انشغالاً بالتساؤل حول علاقات الجنسين عنها بتصوير تضامن النساء والرجال الفلسطينيين الذين داهمتهم اللحظات الفاجعة للمجزرة والغزو. وفى مضمون هذه الأزمات يبدو أن القوة التحليلية للجنس كخطاب يثبت ظلم القوى بين النساء والرجال، قد بلغت حدودها القصوى[٣] .

وفى حين أن كثيرًا من التحليل السابق لأدب النساء العربيات قد أكد على ثنائية حرب الجنسين فى الثقافة العربية، فإن قصص بدر هنا معنية أكثر بالنضال المشترك للنساء والرجال الفلسطينيين من أجل البقاء فى وجه الدمار الذى يجره النفى والحرب، مصورة كيف أن النضال الوطنى يقوى تضامن الجنسين كشعب حتى وهو يجرى تحولات فى علاقات الجنس. وروايتها الأكثر حداثة، عين المرآة (١٩٩١) ترجع بالزمن إلى الوراء، إلى حصار تل الزعتر (١٩٧٥ - ١٩٧٦) وتشمل نقدًا بمفعول رجعى لمحدودية الاستراتيجيات والعقائد الوطنية بالنسبة لنساء ورجال فلسطينيين يواجهون أكثر أحداث الحرب الأهلية دموية. وتل الزعتر هى أيضًا شاهد على إرادة الفلسطينيين للبقاء فى مواجهة ظروف ساحقة الغلبة. ومن خلال منح الحياة إلى "الناس العاديين الذين يدعمون القضية ويعانون انتكاساتها" (صايغ ١٩٩٤، ٩)، تعطى بدر صفة شخصية للصدمة الجماعية الناتجة عن الحرمان وتعطى صيغة صوتية لتأملات والتزامات كتلة الفلسطينيين المعروفين بأنهم "لاجئون".

تقول روزماري صايغ إنه ما إن تنشأ مجموعة لاجئين نتيجة فقدان معين لتوازن القوى فإن عدم تماثل القوى هذا سيتكرر ظهوره فى البيئة الجديدة، ما يؤدى إلى مزيد من التنكيل (١٩٨٨، ١٤). وقد صحّ هذا بشكل خاص بالنسبة للفلسطينيين فى الأردن ولبنان والذين انتابهم، من خلال نفى متعدد عبر ما يقارب نصف القرن، أرق ملازم بسبب وضعهم كشعب فائض. ففى عام ١٩٤٨ أخرج ٨٠٠,٠٠٠ فلسطينى عنوة من ديارهم على يد القوات الإسرائيلية وسكنوا البلدان العربية المجاورة. وبعد حرب ١٩٦٧ لحق بهم ٤٠٠,٠٠٠ لاجئ آخرين من الضفة الغربية. وأثناء الحرب الأهلية الأردنية عام ١٩٧٠ ومجازر أيلول/سبتمبر الأسود، هرب كثير من اللاجئين مرة أخرى إلى لبنان المقر الجديد لحركة المقاومة الفلسطينية. وبحلول عام ١٩٧٥ كان هنالك ٣٥٠,٠٠٠ فلسطينى تقريباً فى لبنان، ثلثهم ما زال يعيش فى مخيمات للاجئين. وفى أعقاب النفى، رفض الفلسطينيون باستمرار تصنيفهم "كلاجئين" وأعادوا تعريف أنفسهم كفلسطينيين فنظموا مخيماتهم على شاكلة أحياء تحاكى المناطق المألوفة لديهم فى بلدهم. ورغم أن الفلسطينيين الذين سكنوا الأردن قد تم مع الزمن منحهم حقوق المواطنة، إلا أن وضعهم فى لبنان يبقى غير محدد وكثيراً ما يمنعون من حق العمل ومن حقوق مدنية أساسية أخرى. وخلافاً لمجموعات أخرى من اللاجئين، فإن الفلسطينيين قد عانوا من مهاجمات مستمرة فى بلدانهم المضيفة، خاصة فى لبنان على أيدى القوات الإسرائيلية والمجموعات اللبنانية اليمينية. وقد مارس الفلسطينيون فى السبعينيات مستوى نسبيا من السلطة الذاتية فى ظل دولة لبنانية متداعية وبمساندة بعض القوى السياسية اللبنانية، تحديداً حركة المقاومة اللبنانية. غير أن هؤلاء استهدفتهم كذلك القوى المعادية للفلسطينيين والتى تحالفت مع إسرائيل وألقت على الفلسطينيين بمسئولية دمار بلدها. "خربوا بلدنا" كانت تهمة تلقى على الفلسطينيين كثيراً رغم ضعفهم النسبى ضمن عدم التماثل بالقوى فى لبنان وغيره (صايغ ١٩٨٨، ٢٥).

النساء والحرب والقومية

حسبما تقوله بدر، فإن موضوع عملها سيكون دائمًا "النساء والحرب، النساء والنفى، وعناء النساء اللواتى لا يواجهن العدو القومى وحسب وإنما كذلك الثقل المتكتل لتقاليد غير إنسانية وتراث من الاضطهاد الذكورى" (بك ١٩٩٢، ٣١١). غير أن كتابات بدر لا تتوافق بشكل دقيق مع النظريات الأدبية القائمة حول النساء والحرب والنضال القومى، وربما أن هذا أحد أسباب إغفال عملها إلى حد بعيد من قبل الناقدين الغربيين. فمن ناحية ركزت التأريخات الشفهية التى ظهرت وتحليل حياة النساء الفلسطينيات، بشكل رئيسى، على النساء ضمن "الأقاليم المحتلة"(٤). ومن ناحية أخرى، فإن التحليل الأدبى لحكايات النساء عن الحرب اللبنانية، وهى موضوع كتاب بدر **شرفة فوق الفاكهانى** و **عين المرآة** ، قد أعطى ما يقارب الاهتمام الحصرى للكاتبات اللبنانيات، تاركًا نساء الشتات الفلسطينى مرة أخرى دون محل فى المجال الأدبى.

تصف ميريام كوك فى كتابها **الأصوات الأخرى للحرب** كاتبات فلسطينيات مثل ليلى السايح وحميدة نانا على أنهن قد "أعمتهن الطبيعة الحقيقية للحرب" لأنهن "لم يستطعن أن يروها إلا كامتداد منطقى للنضال الفلسطينى" (١٩٨٨، ٢٣). وحجة كوك، المستندة إلى عدم اهتمام أدب الوسطيين البيروتيين – النساء اللبنانيات من الطبقتين الوسطى والعليا – تؤكد أن تصوير هؤلاء الوسطيين للحرب هو أكثر تبصراً من نظيراتهن الفلسطينيات لأنهن يرون الحرب كعملية تقاوم التحليل لا كمرحلة لثورة فاشلة (٢٣). وقد كانت للحرب اللبنانية فى كثير من الأحيان معانٍ ونتائج مختلفة للاجئين والمنفيين الفلسطينيين عنها للبنانيين. غير أن كوك توحى بأن النساء الفلسطينيات، رغم موقعهن كأهداف محددة لهجمات إسرائيلية ولبنانية(٥) وكأعضاء فى شعب تكبد أكبر الخسائر أثناء الحرب، ليس لديهن إلا القليل للإدلاء به فى هذا

النقاش نظراً "للعمى" الذى سببه الشعور الوطنى. وفعلاً، فإن هذا الاحتضان الإشكالى للقومية هو ما يغفله النقاد المعنيون على وجه التحديد بالردود على الحرب ذات العلاقة بالجنس[٦] .

كذلك تحلل إيفلين عقاد قصص الكاتبات اللبنانيات عن الحرب الأهلية فى كتابها **الجنس والحرب: الأقنعة الأدبية فى الشرق الأوسط**، مثبتة علاقات الجنسين غير المتطورة بشكل حسن على أنها السبب الرئيسى للحرب. وبالمفارقة مع بدر التى تقول بالاعتماد المتبادل بين الجنس والتحرير الوطنى، فإن عقّاد تؤكد بأن الثورة النسائية يجب بالضرورة أن تسبق وأن تغذى القومية. ووفقًا لعقاد، فإن الحرب اللبنانية هى النتيجة المباشرة للتأثيرات "الإسلامية - العربية] [...]التى تحمل[قواعد الشرف والقيم المعبِّرة عن التفوقية الذكورية، إضافة إلى الحالة الملازمة من اضطهاد النساء، إلى حدودها القصوى" (١٩٩٠، ٣٨). وفى ندائها الصادر عن القلب ضد الحرب وقواها المدمرة، تقول عقاد "لو أن قضايا الجنس والنساء قد عولجت منذ البداية لكان بالإمكان تفادى الحروب ولكانت النضالات والحركات الثورية من أجل التحرير أخذت مجرى مختلفًا جدا " (٢٧). وإن عقاد، بوضعها موضوع الجنس فى وسط النضالات القومية للتحرير، لا ترفض القومية وإنما تسعى بالأحرى إلى الوصول لتسوية بين النشاط النسوى والقومية التى تعيد تعريفها على أنها "إيمان الإنسان ببلده وحبه له " (١٣).[٧]
وفى حين أن عقاد تلقى بعض البصيرة على أهمية معالجة الجنس كجزء من النضال القومى، فإن تركيزها الحصرى على الاضطهاد الجنسى يكشف عن مشاكل الجوهرية الجنسية التى يحطمها عمل بدر.

وتحليل عقاد المستند إلى فرضية التخريبية الجنسية فى الحضارة العربية، يورط كل الرجال كمساهمين متكافئين فى مباراة ذكورية لقوميات متنافسة[٨] ، فى حين أن بدر تصور الرجال الفلسطينيين كضحايا لاضطهاد قومى لا خيار معه إلا الدفاع عن وجود شعبهم نفسه. وكذلك فإن كتابة بدر تعارض ثنائية الأدوار الجنسية وترفض أشكال المقاومة المعنية الخاصة بالجنس لتفسير ظاهرة النساء الفلسطينيات فى المقاومة المسلحة أو فى الأدوار المساندة لها (خاصة فى السبعينيات) كرد ضرورى على

الهيمنة عليهن ونفيهن تمامًا، كما أنهن يشاركن فى **الصمود** وفى المقاومة غير العنيفة فى الحياة اليومية. ووضع عقاد لمفهوم عن "القومية المصححة المجردة من الغلوائية الذكورية والحرب والعنف" (٢٦) كثيرًا ما يتوازى مع مفاهيم تجاوز القوميات التى سبقت مناقشتها فى هذا البحث. غير أن صيغتها هى عن الغلوائية الحضارية والجوهرية الجنسية تنسف حجتها وتنتج، فى النهاية، خطابًا لمستشرق عن علاقات الجنس فى المجتمعات العربية والتى طبعت النضال الفلسطينى من أجل الاستقلال على أنه حركة ذكورية.

القومية الناشئة في بوصلة من أجل عباد الشمس

إن الحوار بين الجنسين في **بوصلة من أجل عباد الشمس**، وهي رواية عن الحصار والنفي خلال أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات، يشكل ناحية أساسية في النقاش الوطني الفلسطيني الناشئ. وترسم هذه الرواية قصص ثلاث نساء، جنان وشهد وثريا، وتجاربهن في المنفى والحب والفقدان. والراوية، جنان التي أعطيت اسم عباد الشمس من قبل حبيبها شاهر، بحاجة إلى بوصلة مجازية لتحديد مسار التوجه المستقبلي لشعبها. وتؤشر البوصلة على انقسام الشرق والغرب، إلى قوى الخطر الاستعماري المسئول عن النفي الفلسطيني وكذلك إلى التشتت الجغرافي لمجموعة من الأصدقاء الذين فرّقهم الشتات. وتنطوي الثورة بالنسبة للفلسطينيين لا عن وعد بالتحرير الوطني وحسب وإنما كذلك عن مساواة من الجنسين ومساواة طبقية. وكما تقرر جنان، " الجميع يتحدثون عن الثورة وعن تحرر المرأة وعن انقلاب الموازين الطبقية في المجتمع القادم " (بدر ١٩٨٩، ٢١). ولكنَّ رواية بدر تتحدى المفاهيم الرومانطيقية للثورة وإيمان جنان بهذه "الثورة الجميلة" يلقى الإحباط في النهاية وهي تكافح ضد الاضطهاد الطبقي والجنسي ضمن حركة المقاومة وفي الحصار المتكرر من الخارج.

بوصلة من أجل عباد الشمس تعكس السياسات الوطنية والجنسية في أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات عندما بدأت تتاح للنساء مواقع جديدة كمقاتلات وناشطات وقائدات وعاملات. وفي هذا المضمون، تكتسب الأحاديث والرسائل بين جنان وأصدقائها أهمية سياسية مشحونة إذ تتساءل عن القيمة الزائفة للعذرية والمشاكل التي تواجهها النساء المنشغلات بالنشاط السياسي، والأساليب التي تُعلم النساء من خلالها بأن يخفن الرجال. والهيمنة الذكورية هي أحد "الأصنام القديمة"

التى تحاول هذه الشخصيات تعريتها وهى تحاول بناء عالم جديد وفى الوقت نفسه إعادة بناء حياتها من شظايا النفى.

وابن عم جنان وزميلها فى اللعب أثناء طفولتها، عامر، يجسد المنطق المانى للقومية الأبوية التى تعتبر "الشرق والغرب جانبين لمعادلة" (بدر ١٩٨٩، ٣). وعندما ترى جنان صورة عامر تتصدر العناوين لاختطافه طائرة جمبو، تصف تصرفاته على أنها تمثل اليأس والإحباط لدى أولئك الفلسطينيين الذين يضربون، فى عمل من أعمال الدفاع عن النفس، طاعنين وجه العالم (٣٩). ورغم صورة "الإرهابى" التى تصورها وسائل الإعلام فإن تعاطف جنان هو مع عامر الذى لا تراه "كجلاد" ولكن ككبش الفداء فى الصراع (٣٩ – ٤٠). ومن المهم أن "تصميم" عامر اليائس له جذوره فى مفهومه الذكورى عن القومية إذ إنه، أثناء مناقشاته مع جنان، ينتقد فشل القومية العربية باصطلاحات جنسية عنيفة: " الحضارة عاهرة بين فخذى التاريخ تنتقل بين الأمم والقارات، بحق الشيطان لماذا خرج العرب من الحضارة دون ناقة أو بعير؟" (٣٨). وفى حين أن القومية الناجحة قد صورت باستمرار على أنها امتلاك للأرضية الأنثوية المثمنة عاليًا، فإن القومية الفاشلة صورت هنا على أنها محاولة الاستيلاء على جسد أنثى حُط من قدرها، امرأة فاسدة غير طاهرة رفضت فى سياق مواجهاتها التى تتعدى الجنس أن يُستولى عليها. وهذه الصورة ذات التكرّه الواضح للنساء هى مجرد قلب للصورة السابقة وتطرح موضوع "الإبعاد الجنسى العنيف عن الفعاليات الاجتماعية والسلطة" الذى يطوق عقيدة القوميين (ليون ١٩٩٤، ٧٢). وهذا المجاز ينشىء صلة كذلك بين الفشل السياسى للرجال والرغبة فى السيطرة على النساء من أجل إعادة تأكيد قوة الأمة العربية/الذكورية. وباعتبار العجز اليائس لعامر فإنه ليس من المستغرب أنه حسم نقاشه مع التاريخ من خلال الخطف، وهى محاولة غير مجدية لكسب السلطة.

وبالمفارقة مع ذلك فإن شاهر يمثل العقيدة القومية للفدائى أو للمحارب فى المقاومة الذى يجد معنى فى العمل ويحذر من النظرات الرومانطيقية للثورة ومن الحنين

إلى الماضى. ويبشر شاهر بثقافة جديدة للمقاومة وبإعادة تعريف الهوية القومية كجزء من تحول اجتماعى كامل. ويمتد انتقاده للكيانات الاجتماعية القائمة إلى ما يتعدى المنطق المانيى للشرق والغرب، إلى نقد تقاليد عربية بالية وفساد الحكام العرب. وفى حين يقوم شاهر بعمليات عسكرية، تصبح كل من جنان وشهد نشطة فى المقاومة على مستويات أخرى: أنهما تعملان فى مستشفيات المخيمات مع ضحايا الحرب، وتفتحان مراكز لمحو الأمية لترفعا من المركز الشخصى للمرأة اللاجئة؛ وتشاركان فى التدرب العسكرى؛ وكذلك تقاوم جنان الخراب الذى يحدثه النفى بكتابة مذكرات الماضى. وفى هذه العملية، لإعادة كتابة التاريخ، تتلقى دعمًا من الجيل الأكبر من النساء اللواتى تقوى قصصهن عن نزوح عام ١٩٤٨ الثقة فى المقاومة لدى الجيل الأصغر من المنفيين. وبالنسبة للنساء المشتغلات فى الحركة، تتخذ استراتيجيات المقاومة صيغًا متعددة وتمتد عبر مستويات عديدة من المجتمع.

مع أن المثالية أعطت قوة للمد الثورى فى السنوات الأولى للنضال، إلا أن **بوصلة من أجل عباد الشمس** تتحدى كذلك المفاهيم الرومانطيقية للثورة الفلسطينية وللنفى. وتعبر بدر ببلاغة عن الفظائع والفقر وعنف النضال إذ تجتاح المخيمات وتُجمع النساء والأطفال ويُذبح الرجال والشبان. ووحدها ثريا، صديقة جنان، تنبذ النضال الثورى عندما يقتل خطيبها فى عملية انتحارية عبر الحدود. تنكفئ ثريا بعد مقتله إلى الصمت وتدين العنف كله، حتى عنفنا الثورى (بدر ١٩٨٩، ٨٦). ولكنها، بعد سنوات من الحياة تحت الظروف العصيبة جدا للاحتلال الإسرائيلى، تلتحق بالحياة وبالنضال مجددًا مدركة أن مقتل شهيد لم يلغ وجودها (١١٣). وبالنسبة لبدر، فإن المقاومة تجدد حياة المضطهدين وتصبح الحياة والنضال شيئًا واحدًا حتى وشخصياتها تناضل لمستقبل مجهول. وتختتم الرواية بترديد الترجيع المتكرر: إلى أين تذهب (١١٧) عندما تُقتحم طائرة عامر وتنتهى العملية بانفجار متقد. ويبدو أن إبرة البوصلة للرواية تتذبذب وهى تشير إلى ما يقوم به عامر فى يأسه من قفز إلى اللانهاية (١١٨) ثم إلى عودة شهد للأنوثة التقليدية. غير أن جنان تنهى بتأكيد للحياة والبقاء لشعبها فى مستقبل جديد من نوع ما.

وثمة أسطورة رومانطيقية أخرى تتحداها الرواية وهى المشاركة المتساوية للمرأة فى الحركة الوطنية. ورغم أن مشاركة النساء فى الكفاح المسلح هى مؤشر مهم على تغير أدوار الجنس ضمن المقاومة، إلا أنها لا تضمن مساواتهن مع الرجال. وكعنصر فى المخيم، تحمل جنان سلاحًا ولكنها عندما تحاول حماية نفسها من القناصين تظهر افتقارها إلى القدرات التقنية إذ تحاول بأن تلقم سلاحها الملقم أصلاً (بدر ١٩٨٩، ٤٣). ويطرح هذا المشهد أن القدرات النظرية للنساء لا دور عمليا لها فى المعركة. غير أن النساء تشتركن، فى حالات أخرى، جنبًا إلى جنب مع الرجال فى عمليات عسكرية وتتعرضن للسجن نتيجة ذلك، وتُسر إحدى النساء إلى جنان استجابة خطيبها بالنسبة للنساء المقاتلات: أنه يقول إن الأسلحة لم تكن قط زينة للنساء (٤٦) ، ويقدم حجة بأنه إذا سلحت النساء فلا مكان للرجال فى العالم بعد (٤٧). وتطرح مشاركة النساء المسلحات، مثل جنان وشهد اللتين تحملان سلاحهما باعتزاز، تهديداً واضحاً للدور التقليدى للرجال كحماة للنساء وتربك أدوار الجنس فى المجتمع الأكبر.

غير أنه بعد ١٩٧٠ ومع اندماج مجموعات المقاومة فى لبنان، نُحيت النساء تدريجيا عن الكفاح المسلح وأعطين مراكز فى المقاومة وفى مكاتب منظمة التحرير الفلسطينية (صايغ ١٩٩٣، ١٧٦). وكعنصر فى أحد هذه المكاتب، تؤكد جنان أن الظروف الخاصة بالرفيقات الإناث استدعت مزيداً من التفكير والدراسة الدقيقين (بدر ١٩٨٩، ٨٠). وفى هذا التحليل ذى الخصوصية الأنوثية، فإنها تعزو النقص فى كوادر النساء إلى عاملين: الضغوط الاجتماعية للتقاليد، نظرات الأب المتصلبة أو الأقرباء ضيقى الأفق الذين يزوجون النساء الشابات مبكراً (٨٠)؛ والطبيعة المرهقة للعمل، الخسائر والإحباطات الكبيرة التى تدعو النساء للسعى عن ملجأ بالزواج أو للعمل فى أماكن عدا المستوصفات حيث يواجهن يوميا الضحايا الجرحى للحرب (٨١). ومن المهم أن بدر نفسها، فى مقابلة أجريت أوائل الثمانينيات، تعزو خسارة الكوادر النسوية فى منظمة التحرير الفلسطينية إلى فشل المنظمة فى مخاطبة قضايا النساء (شعبان ١٩٨٨، ١٥٨).

تقول جولى إم. بيتيت فى كتابها **الجنس فى أزمة** إن النشاط النسائى السياسى "لم يميز نفسه بشكل كبير عن المعتقدات التقليدية الخاصة بالجنس"، بحيث إنه، وإن كانت أدوار الجنس قد تغيرت داخل المقاومة، فإن النساء مستمرات فى لعب دور خاضع لدور الرجال (١٩٩١، ٦). إضافة إلى هذا فقد حوفظ على الفوارق الطبقية بحيث إن كوادر الطبقة الوسطى هن اللواتى يشغلن، بشكل رئيسى، مراكز أعلى من النساء اللاجئات الفقيرات. وفى حين أن المذهب الذكورى كثيراً ما أبرز الرفيقات الإناث كمؤشر على التقدم القومى، ترفض جنان دورها الرمزى وتشكك بالثنائية الزائفة التراث/التقدم المنتشرة فى خطابية التحرير الوطنى. وعندما يسألها رفيق ذكر عن سبب لبسها لمنديل رأس (وهى تلبسه فى الحقيقة لأن شعرها وسخ) تجيب بأن ما تلبسه النساء لا يؤثر على عملهن. غير أنها كانت تود لو تجيب هذا الرجل فوق - التقدمى بسؤاله إذا كان يفضل أن تلبس البزات الخاكى أو الثياب الشرقية حتى يتمكن من التمييز بينهن بسهولة ومنحهن علامات إضافية أو خصمها منهن (بدر ١٩٨٩، ١٠٥). وهى تشير إلى رياء مثل هؤلاء الرجال الثوريين، الأرواح المحررة فى أوج الثورة (١٠٥) الذين يراقبون النساء وهن يمسحن الأرض تحت أقدامهمة دون أن يعرضوا إحضار ماء نظيف لهن. وبفحص تعقيدات الطبقة والجنس، تكشف جنان عن إجابات بطيئة وغير قطعية حول انتكاسات النساء فى حركة المقاومة، ولكن عملها فى المخيمات بين النساء اللاجئات يمنحها سلوى ومعنى وبعض الأمل فى "العودة".

العودة[٩] تبرز بشكل رئيسى فى قصص بدر كحلم معذب يظهر على خلفية الكوابيس المبعدة للنفى والمجازر والحرب. والاندفاع لرواية مآسى الحرمان يصبح "وسيلة للتعامل مع الهلع، بتحويله إلى حكاية واستيعابه بكل تفاصيله بدلاً من كبته غير مفهوم وغير متقاسم فى اللاوعى" (صايغ ١٩٩٤، ١٩٩). والصفة العلاجية للسرد الروائى تقوم فى أن واحد بتحويل المعاناة إلى مقاومة وقصص العائلات إلى تعريف جماعى للشعب الذى يبنى نفسه باستمرار فى المنفى. "العودة" تصور بتعددية على أنها العودة إلى فلسطين التى تمثل الوطن الطهور ومكان الأمن، والعودة إلى براءة وراحة ماض غير مثقل بالإشكالات، أو حتى العودة إلى موقع الشتات الموبوء (بيروت،

الأردن أو المخيمات) الذى يمثل على أقل تعديل "قطعة من الوطن". لقد ضُمِن حق العودة للفلسطينيين في قرارات عديدة جدا وغير مطبقة للأمم المتحدة. غير أنه فى أدب الشتات كما فى الحقيقة، تتأتى "العودة" فقط فى سرحان الذاكرة، فى قصص تنوقلت عبر أجيال من النفى وفى أحلام المستقبل.

ورواية جنان المجزأة وذكرياتها المشوشة يرسمان عدم التواصل بين الماضى والحاضر والمستقبل غير المؤكد فى المنفى. وهى تكتب بأنه لا شيء يؤلم كالنفى؛ إنه يمتد أمامًا إلى المستقبل وخلفًا فى الماضى، ويتفجر على كل جانب بالأماكن التى لعناها بالقش الناشف لذاكرتنا (بدر ١٩٨٩، ٧٤). كذلك شاهر يرسم صلة واضحة بين النفى وأهمية الذاكرة الجماعية والتاريخ: "لأن بصمات أقدام المنفى قوية واضحة، لا يجوز أن نهملها وإلا أصبحنا غجرًا يتجولون فى المنافى"(٥). وإعادة كتابة التاريخ من منظور المنفى تصبح وسيلة لتفادى النفى الدائم، عملاً لمقاومة تشويهات التاريخ. والجيل الأقدم من الفلسطينيين ينقل قصصًا عن "الوطن" للجيل الأصغر الذى ولد فى المنفى. وعمليات النفى الماضية والحالية - يجرى دمجها عندما تتلو جنان هرب عائلتها من أريحا خلال حرب ١٩٦٧ وإطلاق النار من الطائرات الإسرائيلية يندلق من السماوات. كانت تعلم جيداً أنهم لن يعودوا قط. وقد اندفعت خلال بيتهم كله، مضطربة ومنزعجة، وصرخ الجميع عليها للاستعجال بقولهم إن كل ما تحتاجه هو ثيابها الليلية إذ سيعودون خلال يومين أو ثلاثة. وقد شعرت بالغثيان وهى تفكر بأن هذه القصة عن العودة خلال يومين كانت إعادة تمثيل تستدر الشفقة لما كانوا يسمعونه دائما من أولئك الذى تركوا بعد النكبة الأولى فى ١٩٤٨ (٣٢).

هذه التجربة للنفى، تكرار الفقدان والوعد الزائف بالعودة، تقوم بعلاقة سببية مع الطموحات الوطنية التى يفصلها شاهر: الأمر الأكيد الوحيد هو فلسطين. تلك هى الكلمة الحقيقية، أولاً وأخيرًا (بدر ١٩٨٩، ٦٩). كذلك تعبر جنان عن وطنيتها بصيغة استعادة ما هو بحق ملك لشعبها: كل الأشياء التى تملكها ولكن لا تستطيع أن تراها: تلك القطع من السماء فوق أريحا، الحصى على شاطئ البحر الميت، الأشياء التى

تسمح لها بأن "تتوحد مع اللحظة" والتى اقتطعت عنها نتيجة للتجريد من الملكية (١١٨). ولكن حتى فى هذه الرواية المبكرة للمثاليات والأحلام القومية الناشئة، تواجه بدر محدوديات الطبقة والجنس فى الحركة الوطنية، الأسطورة الرومانطيقية للنضال الوطنى، فى حين تستمر فى احتضان العقيدة القومية كسبيل وحيد للتحرير.

الوطن والجبهة الداخلية فى شرفة فوق الفاكهانى

يزيد تعقيد الشرذمة المروعة لرواية بدر عن المنفى فى شرفة فوق الفاكهانى بتعدد الأصوات، ذكوراً وإناثاً، التى تسرد تجزئة المخيمات والأحياء الفلسطينية فى لبنان من ١٩٧٥ إلى ١٩٨٢ . ويبدو بوضوح تضامن النساء والرجال الفلسطينيين فى مضمون المجازر والغزو بالطرق التى تحدد فيها النساء علاقاتهن مع آبائهن وأزواجهن وإخوتهن، ومع النضال، ومع بعضهن البعض. إن الشرفة فوق الفاكهانى، أحد مقرات حركة المقاومة قبل ١٩٨٢، تنبض بالحياة من خلال الضحك والصداقة والمزاح إلى أن يتم تدميرها فى الغزو. والشرفة هى فى آن واحد مكان لمشاهدة الحياة الحثيثة فى الشارع و"البيت الآمن" أو الملاذ للجماعة. وهى، بشكل رمزى، تمتد بالحياة المنزلية إلى المجال العام وتصل بين المنزل والجماعة الأكبر.

إن السرد الروائى عن النضال الفلسطينى من أجل الوطن كثيراً ما يرمز إليه ماديا بالبيوت. وكما تقول باربرا هارلو، إن المنزل "يرمز إلى الصلة بين النساء والأرض وإخضاعهن المشترك للسلطة الذكورية" (١٩٩٢، ٢٠٧). وفى هذه الروايات القصيرة، فإن مبانى بدر "للمنزل" أقل انشغالاً بنقد الصفة المنزلية والجنسية للإناث منها بالهجوم المنهجى على الاستقرار المنزلى، التجاوز على المواقع الخاصة والعائلية من قبل كل من الإسرائيليين والقوات اللبنانية اليمينية (هارلو ١٩٩٢، ٢٠٩). يمثل المنزل قاعدة المقاومة، ملاذاً وملجأ تلتحم فيه الفعاليات الشخصية والسياسية (٢١٦). وفى النضال الفلسطينى، استهدف العنف المنازل بشكل مباشر من خلال قصف المساكن المدنية والمخيمات مزيلاً بذلك التمييز بين جبهة القتال والجبهة الداخلية (صايغ ١٩٩٣). ويمثل "الوطن" فى شرفة فوق الفاكهانى كلا من الوطن الفلسطينى والمنازل الكثيبة البديلة فى المنفى والتى يميزها عدم الديمومة. وعندما يفر اللاجئون من تل

الزعتر إلى الدامور يجدون "منازل" كئيبة: محروقة، هياكل موحشة لمنازل هجرها مالكوها السابقون تحت حصار مماثل. ولاحقًا، عندما يهربون إلى بيروت يحتلون كذلك شققًا هجرها سكانها السابقون. وتنتقل العائلات الفلسطينية بشكل متكرر إلى هذه المنازل الفارغة وتحاول أن تحولها إلى مواطن، أماكن للعيش الطبيعي. وفى هذه الأثناء، يستمر القصف فى الخارج أو يقتحم "الفاشيون" (الكتائب) هذه الملاجئ المؤقتة وكثيرًا ما يذبحون السكان. هذه الصور المرعبة عن "الموطن" الذى لا يوفر أى أمن تقوم بمفارقة مع ذكريات تلال الزعتر التى تذكر بالوطن الفلسطينى الذى ترك. وبتصوير الشعب على أنه "موطن"، تحول هذه القصص المعركة التقليدية حول الإقليم إلى مطالبة بالحقوق الإنسانية الأساسية. وبهذا المعنى تصبح روايات متجاوزة للقوميات.

وفى "أرض الصخور والزعتر" تضع بدر الحقائق الواقعية المظلمة عن التشرد والبؤس فى المخيمات إلى جانب ذكريات لامعة سريعة عن السعادة فى الموطن الخير فى فلسطين. وتروى يسرى قصة خروج عائلتها وجماعتها من تل الزعتر، بعد حصار دام تسعة أشهر من قبل القوات المارونية من ١٩٧٥ إلى ١٩٧٦، باستعادة لذكريات كاشفة وهى تنتظر ولادة طفلها وتحلم بزوجها الراقد فى مقبرة الشهداء. إن "أرض الصخور والزعتر" ليست فقط قصة حول البقاء ولكن حول "الحاجة إلى الاحتفاظ بالذاكرة الجماعية خوفًا من النسيان" (رينيه إيبلباوم، ورد عند هارلو ١٩٩٢، ٢٤٥). وفى قسم يحمل عنوان "الماء له ذكريات" تصف يسرى كيف أنها وأختها كانتا تنتظران فى الصف عند البئر حوالى ثلاث عشرة ساعة عندما وصلتهما أنباء موت أبيهما نتيجة إطلاق نار قبل ذلك بساعات وأنه، وهو على سرير الموت، رفض استدعاء ابنتيه حتى تتمكنا من إحضار الماء لإخوتهن وأخواتهن (بدر ١٩٩٣، ١٠). ووالد يسرى، كأبيه الذى قتل برصاصة طائشة فى سن السادسة والأربعين أثناء خروج ١٩٧٨، هو ضحية القتل الذى لا معنى له؛ وتمثل تجربته تكرارًا للتاريخ البائس للفلسطينيين. وعندما تعلم يسرى عن موت أبيها، تتذكر مرة عندما حملت الماء تحت نيران القناصة ووقعت مهدرة الماء وباكية لفقدانه(١٠) . ويصبح الماء صورة للذاكرة، عنصرًا سائلاً موحدًا يصل بين

الصور المتبعثرة والحيوات المحطمة؛ صورة حياة وموت وعدم امتلاك أرض. ويحن أخو يسرى، جمال إلى البحر ولكنه يقتل أثناء الخروج برصاصة سريعة موجهة إلى الرأس لأنه أعطى هويته "كفلسطينى". ويتم لاحقًا من قبل الكتائبيين حشد جميع الرجال والشبان الذين هربوا من الحصار ويعدمون فى المتحف. هذه هى عواقب الهوية الفلسطينية التى تتأملها يسرى وهى تفكر بولادة طفلها اليتيم: سيكون فلسطينيا من أول لحظة له فى العالم (٢٥).

"الوطن" بالنسبة للمنفيين له معان متعددة، درجات من العزلة والغربة، وإذ تتذكر يسرى زوجها أحمد، وهو فدائى درس فى الهند، تتذكر أمله بأن "الثمانينيات ستراهم يعودون" (بدر ١٩٩٣، ٢٢). ومع أن كلا من يسرى وأحمد لاجئ فإن لهما تجارب مختلفة عن الوطن. وعندما يسألها ما إذا كانت تعرف ما معنى أن تكون بعيدة عن الوطن، هناك، فى مكان ناء من العالم؟ (٢١)، يشير إلى الهند ويعتبر لبنان جزءًا من الوطن حتى وهو يصف ليسرى الأماكن الجميلة فى فلسطين التى لم ترها قط. ويتناول خارطة للمنطقة تذكر بالوطن وبوجوب تحويل هذا إلى حقيقة (٢١). وأحد أساليب خلق هذه الحقيقة هو من خلال الذاكرة، وكلمة "تذكر" لها أصداء ترجيعية خلال قصة يسرى كلها. ويسرى التى ولدت فى المنفى تحسد أحمد لأنه على الأقل شاهد المدنية التى أتى منها ويستطيع أن يتذكر أشجار اللوز والزيتون فيها. وقبل وفاته رأت يسرى حلمًا مشئومًا كانا فيه نائمين فى بيت على صخرة توشك أن تسقط وتسحقهما. ويرد عليها أحمد أنها حريصة على اقتناء بيت وسريعًا سوف تجد واحدًا تعيش فيه (٢٨) وهذا المنزل، الآمن من المصائب، هو فى وقت واحد صورة وحدتهما المنزلية كعائلة وأحد الأحلام الجماعية بالعودة، حماية ضد الانتهاك المستمر للمجالات المنزلية، الحصار والإبعاد والمجازر على يد القوات الإسرائيلية واللبنانية.

وإن فقدان النساء لأزواجهن فى النضال، كما تدل عليه العلاقة الرقيقة بين يسرى وأحمد، يمثل انتهاكًا وتمزيقًا آخر للمجال المنزلى. وتلاحظ بيتيت من مقابلات مع لاجئات فلسطينيات فى لبنان أن النساء وصفن العقد الأول من النفى بتعبيرات

تستحضر الموت وحالة من الحداد. وكما تفسر إحدى اللاجئات، إن خسارة فلسطين ومنازلهم كانت بمثابة خسارة زوج أو ولد (١٩٩١، ٢٦). وفي حرب ١٩٤٨، وبعد ١٩٦٤، عندما بدأ الرجال يلتحقون بحركة المقاومة، أصبحت خسارة الأزواج والأبناء حقيقية. غير أن ترجيع المجاز الذي استعمله الزوج الذي فُقد يخرب المجاز المألوف والذي يصور الشعب كامرأة والوطن كجسد الأنثى. وفي إعادة تصنيف الشعب كذكر، تؤكد روايات هذه النساء التضامن الصامد بين النساء والرجال في المقاومة.

شرفة فوق الفاكهاني، القصة التي أعطى اسمها للمجموعة، تصور قصة مشابهة من الرحمة والتضامن بين النساء والرجال الفلسطينيين. وهذه الرواية التي أعطى لها كموقع حي الفاكهاني في بيروت، وهو أحد مراكز حركة المقاومة، تُحكى عبر المنظورات المتغيرة لسعاد وزوجها عمر وصديقتها جنان (وهي جنان نفسها من **بوصلة من أجل عباد الشمس** والتي تلعب هنا دوراً أقل أهمية). تجلس سعاد وجنان على الشرفة كل يوم تتطلعان إلى الحي وتستذكران حياتهما في عمان قبل أيلول الأسود بينما عمر والجيران يتجمعون على الشرفة للمشاركة في نوع الحديث الذي ينشط الروح (بدر ١٩٩٣، ٤٥). غير أن سعاد تصف الشرفة وكأنما احتلها نبات مزدهر ممتدة أوراقه على شكل قلب مغطى ببقع حمراء بلون الدم، وهذه صورة تنذر بالموت.

علاقة سعاد بعمر وحياتهما معًا تكونها أحوالهما المشتركة من نفي ومعاناة والتزام بالمقاومة. وعندما يعتزمان الزواج، يحذر أبو سعاد ابنته من الزواج بفدائي إذ هو، وإن كان تونسيا، قد جرى نفيه من وطنه كذلك بسبب نشاطه السياسي. ويتحملان معًا مهانات النفي: سعاد، مثلاً لا تستطيع العمل عندما كانا في حاجة يائسة للنقود لأنها لا تستطيع الحصول على إذن عمل، شأنها في هذا شأن كل الفلسطينيين في لبنان. ويُعتقل عمر ويسجن لتخزينه السلاح مع أن لديه الإذن المطلوب. وبسبب من فقرهما المتزايد ينتقلان من بيروت إلى شاتيلا حيث تصدم سعاد بالطابع المؤقت جدا لبيوت المخيم (بدر ١٩٩٣، ٤٤). ومع أن نشاطات عمر في المقاومة تبقيه دائم المجيء والذهاب، إلا أن سعاد تشعر بأن كل شيء حسن طالما أنهما معًا إذ عندما يكون عمر

فى البيت يشاركها مسئوليات والديهما ويخفف من قلق سعاد. وعندما يعودان فى النهاية إلى بيروت، إلى تلك "القطعة من الوطن"، ترى سعاد فى كل شرفة جزءًا من البيوت الأخرى، امتداد "الوطن" الذى يصلهم بالجماعة كلها (٤٧). إن الشرفة ترمز إلى امتداد التضامن المتزايد بين الرجال والنساء إلى الجماعة السياسية.

وتحت وطأة التهديد المستمر بالفقدان، فإن علاقة الجنسين ليست موضوع علاقات قوة (فالفلسطينيون نسبيا لا قوة لهم) ولكنها بالأحرى علاقات يجد الرجال والنساء فيها تضامنًا وسلوى من الدمار الذى لحق بحياتهم. وموضوع مرض عمر ومعالجته ونقاهته فى مصحة فى ألمانيا يشكل محورًا أساسيا فى القصة. وعند هذه النقطة، تنتقل القصة إلى صوت عمر وتسمع شغفه وتقديره العميقين لزوجته عندما يتركها: لقد شعر كشخص يكتشف للمرة الأولى أن هذه المرأة هى امرأة قبل أن تكون زوجته، إنها كانت شيئًا مجبولا من صلصال الحياة تمامًا كما تزرع البذور بالتربة أيام الربيع. هل كان هذا مجرد جموح شاعرى؟ ربما (بدر ١٩٩٣، ٥١). غير أن عمر يبقى أشهرًا فى المصحة بعيدًا عن بيته ويغرم فى النهاية بطبيبته لويزا التى تستمع إلى قصص عن زوجته وطفليه وعن التفاصيل الدقيقة للحياة فى البيت. وصراع عمر المتمثل فى الحياة بين عالمين – بين راحة الموسيقى الفخمة والمطاعم الألمانية وحفلات العشاء وبين فقر حى الفاكهانى والمسئوليات العائلية والتهديد المستمر بالموت – تظهر حياة الثورة بمجسم حاد. وعندما يحاول عند عودته أن يجانس بين هذين العالمين، وأن يشارك سعاد وجنان بأخبار لويزا، ترد سعاد وهى نصف مازحة ونصف جادة بالقول العربى الشائع، "الله يسعدها ويبعدها" (٧٩). وتعانى سعاد من كوابيس تهدد بخسارة زوجها، لا لامرأة أخرى، ولكن بالموت؛ وعندما يصر عمر أن لويزا لا تعنى له شيئًا تقول إنها تعرف. لكنها تخاف شيئًا آخر (٦٤). وعلى خلفية النضال الثورى تكتسب علاقة عمر بلويزا أهمية دنيا.

إن هذه التصويرات، التى كثيراً ما تكون مثالية، للعائلة والبيت والجماعة، تخدم ضمن الخطاب الوطنى لتفادى التهديد بالإبادة. والشخصيات النسائية فى **شرفة** تحتضن حلماً لا يتحقق مطلقاً عن السكينة والاستقرار المنزليين. غير أنهن يفشلن فى مواجهة موقعهن ضمن الدائرة المنزلية وضمن المقاومة، ربما لأن التضامن بين النساء والرجال أمر حاسم لبقاء الجماعة. وتحكى جنان، وهى منظِّمة لاتحاد النساء وصديقة حميمة لسعاد وعمر منذ أيامهمة مع عمان، الجزءَ الأخير من هذه القصة. أثناء عصرياتهما على الشرفة، تتبادل جنان وسعاد الأخبار مع سلوى، ابنة عم جنان التى وصلت مؤخراً من الخليج. ومن خلال أحاديث النساء، تنقل بدر المواقف السياسية المختلفة لفلسطينى الشتات: سلوى، مثلاً، تبحث فى الرضى الذاتى لفلسطينيى الخليج وتقول إن كل ما يتطلع له الناس هناك هو زيادة فى الراتب وإجازتهم السنوية [...] وما زال هناك فلسطينيون فى الخارج يشكون ضد قرار التعبئة (بدر ١٩٩٣، ٦٦). وترد سعاد طالبة منها الانتظار لأن الذين أقاموا هناك **وأمنوا لأنفسهم مستقبلاً مستقرا** سيكونون أول العائدين إلى فلسطين **عند تحريرها** (٦٧، توكيدى). وبالمفارقة مع ذلك فإن أعضاء المقاومة، مثل جنان وسعاد وعمر، لا يتمكنون من بناء مستقبل آمن لأنفسهم إلا من خلال التزامهم بتحرير فلسطين. وعندما تفكر سعاد بكل الأماكن التى عاشت فيها منذ تركها الأردن، تبدى عجبها للسماوات قائلة إنها حياة شاقة، دائماً تحزيم وانتقال! وتعلِّق سعاد مذكِّرة جنان بأمها التى كانت تتكلم وكأن السلام والهدوء والاستقرار هى مجرد حلم (٦٧). وفى ظروف النفى والحرب، عندما يتعرض الإطار المنزلى لهجوم مستمر، فإن الحدود المنزلية تصبح غامضة وممزقة معاً بسبب الكفاح من أجل البقاء.

فى ١٧ تموز/يوليو ١٩٨١ قصفت الطائرات الإسرائيلية حى الفاكهانى مدمِّرة صفوفاً من عمارات شققية عالية، ما سبَّب قتل ٣٥٠ مدنيا (غلمور ١٩٨٣، ١٦٠). وحكاية "الحياة الطبيعية" ضمن القصة تُمزَّق بحدة عندما تصدم جنان، وهى واقفة على سطح شقة سلوى، رجةً ممزِّقة والدخان الأسود يتصاعد من حى الفاكهانى. وهنا ينقلب النص إلى الشعر عندما تتشرذم حياة الشخصيات بأربع غارات متتابعة.

وتفكر جنان بأنها تخسر الوجوه التى تعرفها. إنها تتذكرها وتشعر بالانسحاق واليأس. ويبكى الجرحى فى الشوارع فى حين يفتش آخرون عن عائلاتهم فى الركام بينما جنان، وهى تعتقد أنها شاهدت "نهاية العالم"، تبحث بشكل يائس عن سعاد وطفليها. وتعيش سعاد بعد الغارة ولكن كل تشاؤمها عن مصيبة قادمة يتحقق عندما يُعثر على جثة عمر فى الدمار، وتعبيره الأخير "ملىء بالحكمة والسخرية" (٨٣). ومن السخرية أن عمر لم يُسمح له بالعودة إلى وطنه، تونس، إلا بعد موته، ويبدو أنه أخذ ضحكته (الأخيرة) معه. وفى المستشفى الذى تذهب إليه جنان لتوديع عمر، يصيبها الغثيان بسبب رائحة الموت الكريهة وتخرج للتنفس. وتفكِّر بأن الأمر لن يكون هكذا دائمًا، ما زال فى العالم بعض الهواء النقى (٨٤). وحتى فى وقت اليأس هذا، تحافظ جنان على الإرادة على الحياة وعلى أمل مرير لمستقبل شعبها.

بررت العقيدة الإسرائيلية التمزيق المستمر للبيوت الفلسطينية بادعاء أنه "دفاع عن الحدود القومية" (هارلو ١٩٩٢، ٢٢٤). ورغم دور الاشتراك الشعبى العام (المتجاوز للقوميات) فى النضال الفلسطينى والذى قام بدوره عبر حدود عديدة، فإن نظريات تجاوز القوميات فى النهاية غير ملائمة فى المضمون الفلسطينى حيث الحدود تبقى موقعًا متواصلاً للصراع. وبالفعل فإن التأكيد على تجاوز القوميات هنا ينتج آثارًا متناقضة. فمن ناحية، يضع تصور سعيد لمفهومه عن تجاوز القوميات النضال الفلسطينى من أجل الاستقلال ضمن البحث فى حقوق الإنسان، مؤكدًا تميز الكرامة الإنسانية والحق بوجود وطن على مفاهيم الهوية الوطنية. وقد قلت إن هذا البحث عن تجاوز القوميات فيه احتمال تحرير النساء إذ يحررهن من أعباء الوطنية الأبوية حتى وهو يوفر خطابًا لفحص الاضطهادات المتشابكة للأبوية والاحتلال والنفى. ومن ناحية أخرى فإن مفهوم تجاوز القوميات يتجاهل المعانى التى تتضمنها الحدود بالنسبة للفلسطينيين الذين يستمرون فى النضال دون "وطن" أو شعب. وبتأسيس دولة إسرائيل عام ١٩٤٨، غدت حدود الدولة الجديدة غير مفتوحة للفلسطينيين. إضافة إلى هذا، بما أن الفلسطينيين يُعرفون بمصطلحات الجغرافيا على أنهم "شعب - وعرق" (فيرديرى ١٩٩٤، ٣)، وليسوا شعبًا - دولة، فقد حُرموا من العيش ضمن حدود سالمة

وأمنة. وهذه التوترات بين صيغ مختلفة لمفهوم تجاوز القوميات، وبين تجاوز القوميات والقومية، بادية فى تصويرات بدر المعقدة عن البيت، والوطن والحدود التى تفصل فلسطينيى الشتات عن موطنهم الأصلى.

إن عدم انفتاح الحدود والتحرك القسرى عبر الحدود يتمثلان كمجازين مُهيمِنين فى القصة الأخيرة فى مجموعة بدر "الكنارى والبحر". وهذه القصة التى يحكيها صوت أبى حسين توثق التاريخ الرسمى للمقاومة من الخروج عام ١٩٤٨ حتى غاية الغزو الإسرائيلى عام ١٩٨٢ وتُروى قصة عائلة أبى حسين من خلال لغة الحقيقة التاريخية والصراع العسكرى. ويمثل السياج الذى أنشئ حول قريته، شويكة، بعد ١٩٦٧ تمثيلاً حيا عن الحدود غير المفتوحة التى أسستها الدولة الإسرائيلية. ويقوم الجنود الإسرائيليون بقتل الفلسطينيين بالرصاص إذا مدوا يدًا عبر السياج الحدودى؛ ويقف أعضاء العائلات الذين انفصلوا عن بعضهم أثناء الخروج على الجانبين المتقابلين للسياج، يتحدثون ولكنهم لا يحضنون بعضهم. ولا يستطيع أبو حسين أن يقطع الحدود إلى فلسطين إلا كأسير حرب ويضطر إلى مشاهدة قريته عن بعد. وبعد ١٩٤٨، أصبحت حدود الهويات الوطنية بين العرب أقل انفتاحًا كذلك. ويقول اللبنانيون للفلسطينيين إن هذه بلادهم، ولم يكن المفروض وجود الفلسطينيين فى لبنان أصلاً (بدر ١٩٩٣، ٩٦). وتُرفض خطبة أبى حسين إلى فتاة لبنانية ابتداء إلى أن تعلم العائلة أن جدته لبنانية. هذه الحدود الشعب - العرق والشعب - الدولة التى رُسِمت بعد حرب ١٩٤٨ تدل على الانفصالات غير الطبيعية للعائلات عن أرضها وعن بعضها البعض.

وفى هذا القسم، يسجل أبو حسين صعوبات النشوء فى مخيمات اللاجئين فى لبنان موضِّحًا فوارق القوى بين اللبنانيين والقوات الإسرائيلية والفلسطينيين. بالنسبة للبنانيين، بدأت الصدامات عن رغبة بالسيطرة، وبالنسبة للفلسطينيين فإنها عبرت عن الدفاع عن وجودهم ذاته (بدر ١٩٩٣، ١٠٧). وعندما أصبح أبو حسين أسير حرب، نُقِل معصوب العينين إلى الحدود - وللسخرية أنه كان أخيرًا فى وطنه ولكنه لا يستطيع أن يراه - واستجوبه عملاء إسرائيليون. وتجربة أبى حسين هى مجاز مناسب لمحدودية مفهوم تجاوز القوميات بالنسبة للفلسطينيين الذين قام مضطهدوهم بالحد

كثيراً من حركتهم (ومن رؤياهم). وبعد أسابيع من معاملة غير إنسانية ومن التعذيب، يتم إطلاق سراحه أخيراً فى عملية تبادل أسرى. وإذ تعود به الحافلة إلى لبنان عبر قرية طفولته، دون عصبة على عينيه هذه المرة، ينظر أبو حسين إلى المناظر الطبيعية التى يشعر بغرابة أنه أجنبى عنها: هنالك كانت البلاد البعيدة عن مناله، وهاك البحر- البحر الذى يومض ويسطع خلف أسطح شويكة، القرية التى كان يخلّفها وراءه فى تلك اللحظة! ولم يكن للقرية ما تقوله لهم، وكأنها لا فهمَ لها عن سرٍّ دموعهم (١٢٥).

فى هذه القصة الأخيرة من القصص الثلاث، تختار بدر أن تختم روايتها بمنظور ذكورى. غير أن قصة أبى حسين عن النضال، رغم ذكورية احتفائها بالشهداء الذكور، تمثل تجاوزاً لحدود الجنس. وبينما هو متمدد على الطريق وفى جسمه تسعة جروح من رصاص، يشاهد أبو حسين طيف طفلته الحديثة الولادة، وهى رؤيا تدمّر أدوار الجنس التقليدية، حيث يمجّد الرجال ولادة الأبناء. وهو، **كفدائى**، يجسّد تاريخ شعبه بالنسبة للإبعاد والإهانات والتضحية من أجل النضال. وجذور وعيه ليست فى التباهى الذكورى أو فى العنف وإنما فى المحافظة على الحياة كما يتبين من تقديره لابنته ولطيور الكنارى التى يملكها والجمال الوامض للبحر. وهذا التأكيد على كون الشعب وطناً، متألقاً بالحرارة والحياة، يطرح وطنية تتجاوز عقائديات السيطرة ويرسم حدوداً شمولية لا مانعة.

ومن الأهمية بمكان أن كل كتابات بدر تتخللها صور عن البحر الذى له وظيفة العمل كمرآة - صورة للشعب. ويدل البحر على الشعب الفلسطينى غير المجسد، حتى وعوامل البحر المتغيرة تستبدل المفهوم الجامد للشعب بمفهوم أكثر انسيابية. وخلاصة القصة الأخيرة متضمنة فى مقطع من قصيدة محمود درويش "فى مديح الظل العالى:

"والبحر أرض نداءاتنا المستأصلة

والبحر صورتنا

ومن لا بر له

لا بحر له"

البحر، ممثلاً الشعب المحبوب، يدل كذلك على وطنية فى حالة تغير متواصل، وعلى شعب فُرض عليه أن يهيم بعيداً عن بلده، وعلى الحالة المضطربة نتيجة حرمان الفلسطينيين من الأرض. وفى أحدث رواياتها، نجوم أريحا، تقول بدر، "ربما أخترع بحرًا شعريا ألقى فيه نفسى كى أنسى فشل الآخرين فى إيجاد بحر يرموننا داخله، ويرتاحون حتى الأبد. أسبح داخل اللغة بحثًا عن وطن يقبلنا" (٩). غير أن البحر الشاعرى، بحر اللغة التى تشكل الحكاية القومية، يطرح عدم كفايات التصويرات الفنية لتوفير وطن أمن للفلسطينيين. ويكشف البحر فى النهاية عن الحاجة إلى قاعدة أرض حقيقية، أى شعب – دولة أكثر من سرابية صورة وطن – فى – مرآة.

الوطنية النقدية فى عين المرآة

إن عين المرآة (١٩٩١) وهى من نواح عديدة توسعة لنص "أرض الصخور والزعتر"، تروى قصة الحصار الدموى لتل الزعتر من خلال نظرة نقدية مشحوذة لمحدوديات العقيدة الوطنية ونتائجها للفلسطينيين الذين يُتوقع منهم التضحية بذاتيتهم ومسئوليتهم تجاه عائلاتهم كواجب نحو النضال الوطنى. وهذه الرواية التاريخية بأثر رجعى، وقد تكون أكثر روايات بدر تعقيداً، تجابه كذلك عنف الميليشيات اللبنانية اليمينية وأدوار اضطهاد الجنس ضمن العائلة. تل الزعتر مخيم لاجئين ضخم يأوى ٥٠,٠٠٠ فلسطينى وشيعى من الجنوب ويقع فى القسم الشرقى (المسيحى) من بيروت، أصبح موقع أكثر الأحداث دموية فى الحرب الأهلية إذ حصلت فيه ٤,٠٠٠ إصابة؛ وطُرد ١٢,٠٠٠ فلسطينى إلى بيروت الغربية المسلمة (فقير ١٩٩٤،٧٠) ويرمز تل الزعتر إلى إرادة الشعب الفلسطينى على البقاء رغم الوحشية غير القابلة للتصديق، وربما يكون هذا أحد أسباب عودة بدر إلى هذه الفترة المقلقة من التاريخ الفلسطينى. ويذهب الراوى وهو صحافى مثل بدر نفسها، إلى المخيم خلال وقف قصير لإطلاق النار ليضع تقريراً عن صمود المخيم فى ذكرى ظهور المقاومة (بدر ١٩٩٤ ،١٢٥). إن رواية بدر التى تشكلت من مجموعة من التواريخ الشفهية تمجد التراث الشعبى الفنى فى الحضارة العربية (فقير ٤٩٩١، viii)، وتتجنب الخطابية السياسية والشعارات التى أصبحوا مرهقين منها (بدر ١٩٩٤، ٢). وهى كذلك تكشف السخافات المأساوية لمطالبة القيادة الوطنية بأن يثابر سكان تل الزعتر على الصمود فى وجه تفوق عددى ساحق والحرمان والحصار والإبادة المنظمة.

وفى حين يبدو أن النصوص السابقة كانت تتطلب عقيدة وطنية ذات مفاهيم مثالية عن البيت، فإن بدر تكشف هنا عنف ومحدودية الأسرية الأبوية وتنحو باللوم على

النساء بالنسبة لاستمرارية الممارسات الاضطهادية. وكما تبين هارلو، "إن الموقع الذى تحتله المرأة فى 'البيت' حاسم بالنسبة لتشكيله المتنازع عليه، وهو موقع قد تنحصر فيه من قبل المقاومة كما من قبل الدولة" (١٩٩٢، ٢١١). وعائشة، وهى الشخصية الرئيسية للقصة، تمثل كفاح المرأة الفلسطينية للبقاء فى وجه القوى الخارجية للحرب والاضطهادات الداخلية للجنس فى مجتمعها. وتعمل عائشة التى ولدت لعائلة لاجئين فقيرة كخادمة فى مدرسة تابعة لدير تبعدها الراهبات فيه عن بنات العائلات اللبنانية المتنفذة ويوبخنها لمحاولاتها البسيطة لأن تتمسك بديانتها الإسلامية. وبعد قتل عشرين فلسطينيا فى باص على يد القوات المسيحية، ارتسم خط عنيد بين المسيحيين والمسلمين، وتعيد الأم عائشة إلى المخيم محطِّمة بذلك إمكانات تعليم عائشة. وتضطر عائشة فى البيت إلى مكافحة العنف المنزلى لأبيها المدمن على الخمر والذى تمثل إساءته وإدمانه أعراضَ الممارسات السلطوية الأبوية وكذلك هزيمتَه الشخصية والعسكرية كذكر فلسطينى. وتفكر عائشة بالهرب من خطة عائلتها لترتيب زواج لها، ويمثل مأزقها كثيراً من النساء العربيات: إذ تواجه قدرها الأنثوى الواضح، فإن ما ينتظرها هى المعاملة الأبدية. التى تلقتها ملايين النساء. حتّى النساء المؤهلات مهنيا ولهن دخل خاص بهنّ لا يختلفن عن عائشة فى هذا الجزء من العالم. إنهن لا يعرفن كيف يتمتعن باستقلالية مقدرتهن على اتخاذ قراراتهن بأنفسهن، بغض النظر عن مقدار ما يبدو من احترام المجتمع لهن (بدر ١٩٩٤، ٩٠). وتمنع الحرب والحواجز فى الشوارع أى تصرف لعائشة، كاشفة أنّ خيارات التحرير يحدها اضطهادها كفلسطينية. غير أن تعليق بدر يعتبر النساء كذلك مسئولات عن تحرير أنفسهن، وعن قراراتهن بالمقاومة أو الخضوع لما يُصور اجتماعيا على أنه "المصير الأنثوى".

بمفارقة وضع عائشة مع وضع هَنا، وهى امرأة من الطبقة المتوسطة تشتغل عاملة لاسلكى لحركة المقاومة، تكشف بدر كيف أن المركز الطبقى كثيراً ما يفرض حرية النساء سواء ضمن النضال أو ضمن النظام الاجتماعى. وبما أن عائلة هنا تتمتع باستقرار مالى، فإنها تتلقى عناية ودلالاً أكثر من الفتيات الأخريات فى المخيم ويسمح أن يكون لها رأى فى اختيار زوجها (بدر ١٩٩٤، ٧٧). وعندما تقابل عائشة هنا لأول

مرة، يلفت انتباهها بشدة تعبير الثقة بالذات لديها، علامة على امتيازاتها الطبقية كما على مشاركتها في المقاومة. والواقع أننا نرى خلال الرواية كلها كيف أن مشاركة النساء في النضال الوطني يجيز لهن الوصول إلى الدائرة العامة ويضيف حيوية على حياتهن ويشربهن بالثقة بالنفس. وكانت خزنة، زوجة أخ عائشة، ترغب مثلاً أن تلتحق بتدريب النساء في المقاومة المسلحة لولا شلل رجلها الذي سببه شلل الأطفال. وهي تعمل في المستشفى بدلاً عن ذلك بصفة مساعدة، وهي وظيفة تملؤها بثقة تعادل أو حتى تبز ما يتمتع به كاملو الأجسام. وبالمفارقة مع ذلك، تكافح عائشة ضد شعور متفش بأنها غير مرئية ولا حياة لها. إنها حاضرة في هذه الأرض ولكنها دون وجود (٨٢). وكان اكتشاف عائشة لمرآة صغيرة وسط دمار سببته غارة جوية رمزاً لاكتشافها لذاتها ومؤكداً لدور الفرد في النضال الجماعي. وتقويها كذلك العظات التنبؤية من حماتها، أم حسن التي تناديها كابنتها قائلة إنهن جميعاً سيصبحن قويات إذ لم يُترك لهن أي خيار آخر؟ لقد أخذوا منهن كل شيء. الأزواج، الأولاد، البيوت، الحكايات، كبار السن [...] كل شيء. وهكذا عليهن أن يدافعن عن أنفسهن كل الوقت كأنما لسن نساء ولكنهن في الخنادق (٢٦٠). إن الحرب والنفي يفصلان النساء بعنف عن أدوارهن التقليدية كزوجات وأمهات ربات منزل وحاملات للحضارة، غير أن أدوراهن الجديدة لا يمكن أن توصف من قبل الجيل الأكبر إلا أنها ذكورية، و"كأننا لسنا نساء". غير أن الحرب تمحو وتعيد تشكيل فوارق الجنس؛ والجيل الأصغر من النساء مثل خزنة وهَنا يجري تسوية لوضعهن في التنظيم ببناء جديد لما يعنيه أن يكن نساء.

إن إعادة بناء "القدر الأنثوي" مرتبطة ضمنًا بتفكيك القواعد الذكورية للقومية. وافتتان عائشة الموهِن بالفدائي جورج الذي هو في الحقيقة خطيب هَنا يؤشر على اؤلئك الفلسطينيين الذين يبجلون مقاتليهم "كأبطال مقدسين" و"ينغمسون" في رومانطيقية الثورة (بدر ١٩٩٤، ١٢٩)، كما يدل على الموقف السلبي الذي تتخذه بعض النساء من الحركة الوطنية. غير أن جورج يمثل جيلاً جديداً من مقاتلي المقاومة ممن يعبرون عن قناعاتهم "بغض النظر عن الشعارات" (١٢٩). وفي حين أن النضال

الوطنى يُصور على أنه يعطى قوة للنساء والرجال على حد سواء، فإن عين المرأة تجابه كذلك مشاكل فوضى التنظيم داخل الحركة، وتنتقد القيادة لتصرفها النابع من العفوية دون استراتيجية طويلة الأمد، وتشكك بالتضحيات التى يقدمها المقاتل فى سبيل واجباته المهنية على حساب إنسانيته (٢٣٩). وبينما يختبىء جورج وحيداً فى منطقة للعدو، على الحدود بين الحياة والموت، يتأمل بواجبه نحو هَنا وبالتزاماته للنضال الوطنى، للوطن، للعائلة، للعائلة الموسعة؛ ثم للتنظيم، للمؤسسة، للحزب (٢٤٤). ويستنتج أن الحلم الجماعى لم يكن كافيًا للحياة. كان عليه أن يحبها جيداً، أن يكون معنيا بمشاكلها ويساعدها بوضوح أكثر من قبل (٢٥٥). وهو، مثل عائشة، يعانى من إغراق الذات فى الجماعية ولكن يبدو أن جنسه (ذكوريته) يمنحه حرية أكبر على الحركة. وكلا الشخصيتين يمثل التنازع بين الذاتية والجماعية: عائشة، وقد خنقتها استبدادات الجنس والطبقة والاضطهاد القومى، يُتوقع منها أن تضحى بنفسها للمنزلية التقليدية، لكنها تجد ذاتها من خلال المشاركة فى المقاومة. وجورج، بالمفارقة، يضحّى بنفسه كليًا للنضال على حساب ذاتيته وعلاقته بهنا. وتبقى الوطنية مصدر الحياة للمقاومة والوجود الفلسطينيين غير أنها متشابكة بشكل لا سبيل إلى تغييره مع البحث عن الإنسانية الفردية والجماعية فى وجه إبادة مبرمجة. إن الوطنية فى روايات بدر هى فى حالة مستمرة من إعادة التعريف، تتغير مع إعادة تشكيل أدوار الجنسين والبُنى الاجتماعية ، وكذلك مع علاقة الأفراد بالحركة.

خلال الحصار النهائى، إذ يهرب اللاجئون من المخيم لمواجهة رحلة مريرة أخرى أو مجزرة، ينتاب الجيلَ الأقدمَ هاجسُ الحلم المتكرر بالعودة إلى وطنهم. وتحلم أم جلال بأنها تعود إلى منزل عائلتها فى عكا ولكن فقط لتجابه السكان الجدد الذين يرفضون السماح لها بالدخول. وزوجها، السيد، وقد غيرت الحرب من أساليبه المسيئة، يحلم بأنه سيصل حدود فلسطين ولكنه لن يستطيع دخولها بسبب حاجز الأسلاك الشائكة. ويهرب إلى الجبل ولكنه يعود فيُنقل إلى بيروت، ثم يدخل إلى فلسطين غير مألوفة ومعادية وهو يمتطى حصان محمد. وفى حين ترغب أم حسن أن تصبح طائراً يرتفع فوق المعاناة والظلم المحيطين بهم، يروى زوجها حلمًا عن مقصدهم غير المحدد.

إنه يسير عبر أرض فلسطين، ترشده نجمة الصباح. إنه يسير حاملاً بندقيته على كتفه. وفجأة يظهر خيال على فرس شهباء، قادمًا نحوه ببطء. يتقدم خيال لونه بخضرة الربيع ويسأله إذا كان يريد شيئًا، فيجيبه بأنه يريد له الصحة. ثم يسأله إلى أين يقصد فيجيبه بأنه لا يعلم (بدر ١٩٩٤، ٢٢٣). هذا الحلم المتكرر بما يعبر به من خضار ربيعي يدل على أمل مستمر بالعودة، حتى فى أكثر الحالات يأسًا وقوات الموارنة تذبح الأولاد والرجال الفلسطينيين وتعدم عاملى المستشفيات وتنقل النساء والأطفال فى شاحنات كالحيوانات. وفى تأكيد مماثلٍ للحياة، تصحو عائشة من انكفاء داخلى يشبه الغشية لتسترجع "بجرأة معتادة" (٢٦٤) كبرياءها ومسئوليتها عن الجنين الذى فى رحمها، عن الوعد بالمستقبل.

الخاتمة

بالنسبة للفلسطينيين الذين يعيشون تحت الاحتلال والذين لم يتمكنوا بعد من إيجاد دولتهم، وبالنسبة لأولئك فى الشتات الذين يثابرون على النضال خارج أراضيهم المحتلة، كانت إعادة تشكيل الصيغة القومية باستمرار حاسمة لبقائهم. وهذا النقاش الوطنى ينتج عبر شعبية تكمن جذورها فى تعريف العنصر - الشعب - "فلسطينيين حيثما يكونون". لذلك يمكن قياس الوطنية الفلسطينية بصيغ المفاهيم بالنسبة لشعب فى حالة التشكل بصراعاته وتناقضاته غير المبتوت بها. وروايات بدر التى كُتبت عبر عشرين سنة من المقاومة تؤمن فهمًا تدرجيا للعلاقات المتغيرة بين المنفى والقومية والنشاط النسوى داخل الشتات الفلسطينى.

واليوم، وقد عادت المقاومة الفلسطينية للظهور ردا على مظالم مفاوضات "السلام"، فإن معنى العودة قد حُوِّل من الحلم الفردوسى الذى كثيراً ما رُسم فى قصص بدر إلى أمر غير مؤكد. وفى السنوات التى أعقبت نشر روايات بدر، أعيدت كتابة الصيغة الفلسطينية "الرسمية" عن حق العودة، تحديداً كما أملته الدولة الإسرائيلية، بحيث إن **العودة**، بالنسبة للمنفيين من عام ١٩٤٨، لم تعد تشير إلى "العودة" إلى الوطن نفسه، وقطعة الأرض، أو البيارة التى كان يملكها فلسطينى معين قبل ١٩٤٨ (أبوزياد ١٩٩٤، ٧٧). غير أن بعض الفلسطينيين يبقون على أمل بأن **العودة** ستعنى عودةً إلى دولة فلسطينية مستقلة، رغم أن المسئولين الإسرائيليين يستمرون فى نفى هذه الإمكانية. وحديثًا وقعت القيادة الفلسطينية تحت "ضغط دولى مكثف لتقوم رسميا بإنكار الصلاحية والقابلية العملية للتطبيق لقرار ملزم بموجب القانون الدولى، بدعوى أن

تسليم ملايين الفلسطينيين إلى نفى أبدى سيخدم قضية السلام فى الشرق الأوسط" (رباني ٢٠٠١). وبكلمات أخرى، يُطالَب الفلسطينيون بالتضحية بحقهم فى العودة من أجل تحقيق حدود دنيا من طموحاتهم الوطنية. وكما كتبت بدر، كان الوعد بالعودة دائمًا وعدًا فارغًا. غير أن تصويرها لتجربة اللاجئين الفلسطينيين يؤكد أن القومية لا يمكن تجاوزها بسهولة دون شعب - دولة وأن أى حل عادل وإنسانى ودائم فى الشرق الأوسط يجب أن يسمح لفلسطينيى الشتات بالعودة إلى وطنهم لا أن يسلمهمة إلى نفى أبدى.

إيضاحات

أود أن أشكر إس. فى. عطا الله، ليزا سهير مجج وسعاد دجانى لتعليقاتهما العميقة حول مختلف نصوص هذه الورقة. لقد قدمت نسخة أبكر من هذا البحث إلى مؤتمر عقدته مؤسسة دراسات الشرق الأوسط فى تشرين ثان/نوفمبر عام ١٩٩٤ .

١- وفق المادة ١ من القانون الأساسى، يشير "الشعب الفلسطيني" فقط إلى جزء السكان الذى يعيش فى قطاع غزة ومدينة أريحا ومحيطها. "وليس أكيداً كم من أولئك الذين شردوا خلال حرب ١٩٦٧ وأبنائهم (حوالى ٨٠٠,٠٠٠) ولاجئى ١٩٤٨ وأبنائهم (حوالى ٣ ملايين) سيؤهلون فى النهاية لأن تشملهم عبارة'الشعب الفلسطينى' بموجب القانون الأساسى" (٧). انظر نصير إتش. عارورى وجون جى. كارول (١٩٩٤). غير أن إعلان المبادئ يوفر قيام لجنة رباعية الأطراف بالتفاوض حول عودة لاجئى ١٩٦٧ ويؤجل وضع لاجئى ١٩٤٨ إلى محادثات الوضع النهائى التى مازالت، حتى كتابة هذا البحث، تؤجل باستمرار.

٢- قال غسان كنفانى إن باحثًا لا يلعب دورًا نشطًا فى النضال ليس فى مركز لكتابة تاريخه. انظر هارلو ١٩٩٢، ١٠٣ .

٣- فى "عنف فى البلد الآخر" يناقش ريى تشوو محدودية الجنس كفئة بالنسبة إلى مذبحة ساحة تيانانمن. انظر **نساء العالم الثالث وسياسات النشاط النسوى**، حررته تشاندرا موهانتى وآخرون (١٩٩١، ١٠٣).

٤- لهذا استثناءان هما أعمال روزمارى صايغ وجولى إم. بيتيت. ولأغراض هذا التحليل استخدمت التاريخ الذى وضعته صايغ عن النساء الفلسطينيات فى مخيمات فلسطين فى لبنان والذى استندت فيه على تقارير شفهية، **أعداء أكثر مما يجب** (١٩٩٤) وكتاب جولى إم. بيتيت **الجنس فى أزمة**، إضافة إلى أبحاثهن.

٥- وفقًا لجولى إم. بيتيت أصبح الأطفال والنساء الفلسطينيون أهدافًا محددة لاعتداءات عسكرية فى عام ١٩٧٦ (١٩٩١، ٣٧).

٦- كانت مساهمات كوك فى فهم روايات النساء عن الحرب مهمة؛ وفى الحقيقة أنها فى تقديمها لرواية بدر **عين المرآة** استعارت فاديا فقير اصطلاح كوك "اللاوسطية البيروتية" لتصف بدر التى تكتب عن يوميات الحرب (١٩٩٥، vi) غير أنه فى النظر إلى التفسيرات المستندة إلى الجنس عن الحرب، من المهم ملاحظة ما تقرره كوك، "فى كثير من الأمور تشبه كتابات هذه النساء الفلسطينيات فى لبنان تلك للكتاب اللبنانيين الرجال [...] ما يهم الفريقين هو تحديد موقع العدو والتغلب عليه" (١٩٨٨، ٣٢). وفى نقاشها ضد التحليل السياسى للحرب، تهمل كوك حقيقة أن الأعداء كانوا محددين بوضوح فى مراحل معينة من الحرب. وصيغ بدر تمثل تعقيد روايات النساء الفلسطينيات عن الحرب، وهى فى آنٍ واحد مغمورة بالوعى القومى ونقدية بالنسبة للمفاهيم الذكورية عن القومية.

٧- من المثير للاهتمام أن عقاد تسمى صيغتها للقومية "اللبننة" التى تعرفها على أنها اختيار الانتماء إلى حضارة تعددية مستندة على "المفهوم السياسى للتغير وعلى قبول اختلاف الآخر" (١٩٩٠، ٣٨). غير أن الجذور التاريخية لهذا الاصطلاح فيها علاقات واضحة، كما لنظريتها، بالعقيدة المارونية، **اللبننة**، التى تشمل "تأكيداً على الفردية والاكتفاء الذاتى، رفض الإسلام والعالم العربى، التماثل مع الغرب وبعض القيم الغربية، والإصرار على بقاء لبنان كأرض مسيحية وديمقراطية فى الشرق الأوسط". انظر غيلمور (١٩٨٣، ٨٠). ومع أن عقاد تعيد تعريف **اللبننة** على أنها تعددية فى أساسها، إلا أن نقدها للحضارة العربية الإسلامية واحتضانها الذى لا شك فيه لمعتقدات النهج الرئيسى فى النشاط النسوى الغربى يمثلان عناصر من العقيدة المارونية وتماثلها مع القيم الغربية.

٨- فى تركيزها بشكل حصرى على علاقات الجنسين، تفشل عقاد كذلك فى مخاطبة الصلات فى بنى القوى المتجاوزة للقوميات. وهى لا تهمل فقط اللاتناسق فى

القوة بين المنظمات السياسية المتنافسة فى الحرب الأهلية اللبنانية، ولكن كذلك العنف غير اللائق الذى ارتُكِب بتدخل من قوى خارجية - تحديداً إسرائيل بمساندة الولايات المتحدة - وهما بلدان تورطهما بدر مباشرة فى رواياتها. ويبرز فشل عقاد فى ذكر غزو إسرائيل للبنان عام ١٩٨٢ لتحطيم منظمة التحرير الفلسطينية وقتلها لأكثر من ٢٠,٠٠٠ مدنى.

٩- اللاجئون فى مخيمات لبنان يشيرون إلى حركة المقاومة على أنها **الثورة، المقاومة، والعودة**. انظر صايغ (١٩٩٤، ١١٥، ملاحظة ١). غير أنه كما تغيرت أساليب المقاومة مع الزمن، كذلك تغيرت اللغة المستعملة لتمثيل هذه الأساليب. وحق العودة الذى ضمنته للفلسطينيين قرارات عديدة جدا للأمم المتحدة يبقى مبدأ تأسيسيا للمقاومة إلى جانب **تقرير المصير**. وقد اتفقت الغالبية العظمى من الفلسطينيين أن هذين الحقين لا مساومة عليهما، غير أن الاتفاق الراهن يتضمن مساومات على المبدأين.

١٠- تشير بدر هنا دون شك إلى الهجمات الموثقة على النساء فى تل الزعتر، فخلال حصار الأشهر التسعة للمخيم عام ١٩٧٦، "قتلت مئات من النساء بالقصف المدفعى الثقيل وبالقنص وهن يحاولن إحضار الماء إلى أبنائهن المفتقرين للسوائل" انظر بيتيت (١٩٩١، ٣٧٠).

هدى بركات

تُعتبر هدى بركات واحدة من أبرز الكاتبات العربيات المعاصرات. وقد وُلدت في لبنان عام ١٩٥٢ ونشأت في بيروت، متخرجة عام ١٩٧٤ بشهادة في الأدب الفرنسي من الجامعة اللبنانية. وقد تركت بعد عام من ذلك لتعمل من أجل الحصول على الدكتوراه في باريس، ولكنها عادت بعد اندلاع الحرب الأهلية، مفضلة أن تساهم في بلدها خلال الحرب. وقد اشتغلت صحافية ومعلمة ومترجمة ونشطت كذلك في عدد من المنظمات. ونشرت أول كتبها، **الزائرات**، عام ١٩٨٥، وهو مجموعة قصص قصيرة ومقالات. وساعدت عام ١٩٨٨ في تأسيس مجلة نسائية هي **شهرزاد**. انتقلت إلى باريس عام ١٩٨٩ حيث أنجزت روايتها **حجر الضحك** التي ترجمت إلى الإنجليزية عام ١٩٩٥، ونالت الرواية جائزة الناقد للروايات البواكر وهُلل لها كأفضل الروايات التي صورت الحرب الأهلية اللبنانية، وتُرجمت إلى لغات عديدة. وشهد عام ١٩٩٣ نشر رواية **أهل الهوى**، ثم استمرت في كتابة مقالات بالعربية والفرنسية، بما في ذلك مقال عن سيرتها الذاتية، "أكتب ضد يدي"، الذي ظهر في كتاب فاديا فقير وشيري ايبر في **منزل الصمت، مقالات سير ذاتية لكاتبات عربيات** (لندن، غارنيت، ١٩٩٨). عام ٢٠٠٠ فازت بركات بجائزة نجيب محفوظ المميزة للأدب العربي عن روايتها الثالثة **حارث المياه**.

استراتيجية الخنوثية المبرمجة التمويه كذكر فى رواية بركات

حجر الضحك

منى فايد

"خليل
اختفى. تحول إلى
ذكر ضاحك.
بينما بقيت أنا
امرأة تكتب" .

حجر الضحك

نالت رواية هدى بركات **حجر الضحك** (١٩٩٠)[١] جائزة الناقد المميزة لأفضل رواية لكاتب جديد. وقد وصفها، إدوار الخراط، أحد الحكام، بأنها "أفضل رواية كتبت عن الحرب الأهلية اللبنانية". وتعالج حجر الضحك نضال رجل لوطى لمقاومة الانغماس فى القتال ولتحديد هويته بمصطلحات بديلة. و بسردٍ روائى معقد ومؤلم وعالى المهارة، تصور بركات شخصيتين هامشيتين من حيث موقعهما للحرب؛ ذكر

لوطى، خليل، وراوية كثيراً ما يتشابك صوتها مع صوت خليل ولكنه يظهر فى النهاية بأنه امرأة. وفعليا فإن الراوية مختلطة الجنس إلى أن تضطرها الظروف إلى التخلى عن ذكوريتها وإعلان أنوثتها، وهى تحديداً تلك الظروف التى أرغمت خليل على تصنيف نفسه ذكرًا لممارسة دوره فى القتال من أجل مجتمعه.

وتصور بركات وضعية الحرب كوضعية تكون هوية الجنس فيها مبالغًا بتقديرها، حيث المساهمة فى المجتمع من خلال القتال هى حجر التماسّ الأساسى للهوية الذكورية، وحيث يقاس التكريس لمجموعة عرقية باستعداد المرء لأن يضحى بنفسه فى المعركة. وبهذا الشكل، تكشف **حجر الضحك** الآليات التى يتم من خلالها تأسيس الجماعية، والطرق التى تغدو الهوية نفسها معها مجرد تركيب يخدم مصلحة نظم السيطرة المختلفة التى تبدأ من المستوى المحلى لتمتد خارجًا إلى المستوى الدولى. غير أن خليل يتمكن، فى سردٍ روائى يتقلب بين صيغة الأنا وصيغة الآخر، من أن يوجد لنفسه موقفًا وهميا مجسداً يمكنه، ولو لفترة قصيرة، من مقاومة الخطاب ذى النزعة للسيطرة والذى يحدد الجنس ويسعى إلى فرده هو كشخصية وطنية ذكورية. يظهر السرد الروائى، بخلقه شخصية لم تتقبل بعد صفة الجنس، العملية التى من خلالها يتم تحديد الذكورة والأنوثة.

واستخدام بركات للخنوثة المبرمجة كاستراتيجية يتم من خلالها مواجهة مبنى الجنس يوحى بما أسمته أورسولا لوغوين فى بحثها **يد الظلام اليسرى** "تجربة فكرة" (١٩٨٩، ١٥١). وفى حالة رواية ما، يختار فيها أحد الشخصيات أن يبقى "حياديا" سواء ضمن صيغة الحرب الأهلية المندلعة فى الخارج أو ضمن صيغة كيفية استعداده للمشاركة فيها، فإن المحاولة نفسها لتعريف قطبيات الجنس تثير سؤالاً حول طبيعة الحرب نفسها(٢) . وإذا جرى التفكير عنهما بصيغ السلبية والفاعلية، فإن القطبيات الأنثوية والذكورية يجرى تفصيلها فى المضمون الاجتماعى العام على أنها عدم المشاركة فى الحرب (أنثوى) مقابل المشاركة **الفاعلة** (ذكورى). غير أنه بشكل عام فى الرواية فإن عدم المشاركة الذى يعين كأنثوى قُدِّم كعلامة على مقاومة هى بعيدة جدا

عن السلبية. وفى الحقيقة فإن النشاط المحموم للشخصية الرئيسية خلال الجزء الأول - نشاطات منزلية صُنِّفت تقليديا على أنها "أنثوية" - قد صُوِّر على أنه أصعب بكثير من فعل الخروج للقتال (الذى لا يتعذب بشأنه أى من الذكور). وبالمفارقة، فإن الذكور الشهداء فى الرواية والذين تعلق صورهم فى الشارع كأمثلة عن البطولة، ليسوا أكثر من تصويرات يقصد منها أن يقتدى بها الذكور الذين ما زالوا أحياء.

الرواية إذن تستخدم الذكورية كوسيلة لتذهب أبعد من ازدواجية ذكورة/أنوثة(٣). وبتقليص كل هذه الازدواجيات إلى المستوى التصويرى باستفراد شخصية واحدة ووضعه خارج التصوير، يغدو الوضع التصويرى نفسه محل تساؤل. وكما يذكر على بنسعود، فإن الهدف الرئيسى لرواية **حجر الضحك** هو تفريغ الحرب من أى أوهام تحيط بها (١٩٩١)، إذ بالرغم من أن الحرب تبدو أنها تنطوى على انهيار للبُنى الاجتماعية والسيطرة على الهوية، إلا أنها فى الحقيقة تمثل العكس: خلق المواطن المثالى الذى يكون مرغمًا على التوافق كليا مع القواعد المعيارية التى تنشئها. والعنوان، **حجر الضحك**، هو استمداد من "حجر الفيلسوف"، الحجر الكيماوى فى القرون الوسطى الذى كان يعتقد أن له مقدرة تحويل الحديد إلى ذهب. وباستعمال "الحجر" كمجاز لتحول خليل التدريجى من شخصية هامشية إلى شخصية تامة الاندماج بمجتمعها، تؤكد بركات الطبيعة البنائية للهوية. ومثل رؤيا الذهب التى كان يحلم بها الكيماويون، فإن الشخصية التى تتبلور فى نهاية الرواية وهمية. بالإضافة، فإن دخول خليل فى هوية مُعرفة اجتماعيًا يجرى تصويره على أنه انتهاك، تحول يصل إلى نتاج جديد لا يشبه الأصل، وهو فى هذا مثل "حجر الفيلسوف". والنهاية التى يتم الوصول إليها ليست مرغوبة فى الواقع. وما إن نصل إلى الصفحات النهائية للرواية إلا وخليل قد تحول إلى "ذهب"، الموضوع "الذكورى" التام الكمال. ولكن هذا يتم الوصول إليه عبر عملية ينتقص فيها من إنسانيته ومن إنسانية الآخرين.

تصور الرواية تحول خليل فى جزءين. وفى الأول منهما، جزء ما قبل المستشفى، يكافح خليل للحفاظ على كينونته كموضوع ولكنه يواجه نتيجة هذا عزلاً اجتماعيا

متزايداً واحتقاراً للذات ينذر بتحطيمه، وتقدم لنا بداية الرواية مفهومًا أكثر انفتاحًا وانسيابًا للهوية حيث لدى خليل الفرصة لاستكشاف خياراته. واللغة فى هذا القسم أقل تبلوراً وأكثر شاعرية، وتعتمد على علاقات مجازية لإنشاء المعنى. وبما أن الحدود بين الذكورة والأنوثة لم تكن قد رُسمت بدقة بعد، فإن خليل يُربط بالأنوثة بطرق عدة مختلفة. فهو يُصور كشخصية أم، وزوجة، وأخت، ويُمضى جزءًا كبيراً من وقته فى التنظيف والطهى والانتظار، وكل هذه مصورة على أنها نماذج ملازمة لأفعال "الأنوثة". وفى هذه الأثناء، يعزل نفسه عن الحرب ولا يشارك فى أى من الفعاليات المتصلة بها. ويكون، بشكل عام، فى غربة عن الرجال الشبان الذين هم من عمره. وبما أن علاقة الموضوع بالحرب هى دائمًا مسبقة التحديد جنسًا، فإن مقاومته للحرب لا يمكن تفصيلها إلا من خلال تصوير خليل كأنثوى.

وقسم ما بعد المستشفى يقع بعد مرض شديد يغدو فيه خليل أكثر وأكثر نحافة ويبصق الدم. تُجرى له عملية قرحة ويعتنى به طبيب ذكر يسترجعه إلى الحياة بعد مواجهة قريبة مع الموت. ويصمم خليل بعد العملية أن يعيش مهما كانت الظروف. وبالتدريج، بعد مناسبة كادت أن تقتله فيها جماعة من الرجال الشبان فى الشارع، يقرر أن البقاء يعتمد على البغض وليس على الحب. ويغدو أكثر كراهية للنساء، وهو موقف ينتهى باغتصاب وحشى لجارته وهى أم شابة تذكره بنفسه. وفى الصفحات الأخيرة من الرواية، يسترد خليل "ذكوريته" ولكن فقط على حساب "أنثويته". وهو ينتهك جانبه الأنثوى ليشارك كليا فى القتال ويشترك بشكل نشط فى تهريب الأسلحة إلى البلاد وتخزينها فى بنايت .

تشكيل هوية الجنس

إن كثيراً من المقاومة في النص يكمن في رفض النماذج المقررة عن الجنس الذي يُصور كموضوع إشكالي من خلال تعزيز التصويرات التي تُبنى للجنس ومن خلال تسجيل معارضة خليل، حتى النهاية، للتخلي عن أحد أنواع الهوية الجنسية لصالح النوع الآخر. ويؤكد لؤي عبدالإله أن قطبية ذكر/أنثى في الرواية تمثل الصراع بين دافع الموت (ذكوري) وبين إيروس، دافع البقاء (أنثوي) (١٩٩١، ٦٨ - ٩). وبقراءة كهذه، تُصور مقاومة خليل لمنطق الموت انتصاراً للقطب الأنثوي. غير أنني أقول إن نقد بركات للحرب هو أكثر تعقيداً، تحديداً لأن خليل لا يجسد هذا الجنس أو ذاك. إنه يدخل، متردداً، عالمًا محدداً بالجنس ويجد في ذات محددة الجنس مسبقًا ملاذاً من الاضطرار للاختيار. وبالفعل، فإن خليل يعاني لحظة تمزق أخرى ليست دون شبه بمرحلة المرآة اللاكانية، هذه المرة عندما يتكسر صوته: "حين وقع صوته وانكسرت موجته العالية كزجاج المصباح كانت دهشته أكبر من أن تترك له فرصة أن يعرف ما الذي خسره الآن، إلى الأبد. صار صوته ثخينا كجرح ثخين وسقطت أوراقه الخضراء في لحظة لتتركه جذعًا كبيراً بنيا ناشفا، سوف يحمله على مد اللغة إلى برزخ الانطفاءات المتتالية" (بركات ١٩٩٠، ١٦٧).

وبينما يبدأ جسده بالتشكل من خلال اللغة، يكون دخوله في الذكورية محل صدمة أكثر منه ابتهاجًا بالنصر. ويسقط خليل من عالمه، العالم السابق لسقوط الإنسان، حيث كانت له "تلك السعادة الغامرة بأن تكون خارج الجنس" (بركات ١٩٩٠، ١٦٨) إلى لغة تعرفه رغم إرادته. قبل ذلك كانت "أنا" غير مميزة من ناحية الجنس. وبدلاً من أن تفتح له حيزاً فإنها تعوق هويته منشئة عقبة بين ذاته السابقة واللغة التي أصبحت الآن تعرفه. وصوته المتكسر يجرح جسده، تاركًا فيه آثاراً، خاطا فيه آثار

الخسارة بتمام مستحيل لا يمكن أن يكون له حال دخوله مجال الجنس. لقد أصبح موضوعًا منشطراً، ولكن بمعنىً أكثر تعقيداً للكلمة، إذ إنه عاجز عن تخليص نفسه من الأعراض التي تسلب مقدرته باستمرار على الكلام بجنسه الجديد. وبنتيجة هذا فهو، لنفسه، الذات والآخر في آن معاً.

وتكمن مقاومة خليل في رفضه أن ينسى. وهو إذ لا يقدر أن يسلم نفسه للمفهوم المعياري للهوية يتمسك بذاكرته، ويفعله هذا يتعلق بذات تعرفها اللغة بأنها أنثوية. وهو يعي أن لغته الجديدة تستبعد النساء وأنه حالما يفقد صوته فإنه هو أيضًا سيعرف عالمه بصيغ إبعادية. "جلس خليل على الكرسي، فوق مناشفه، وراح يحكي نفسه بصوته الجديد فلم يسمع شكواه، ولم يستطع الالتحاق بنفسه، بجنسه، في صوته. كلما تكلم كانت شكواه تخاف، تنفر منه وتبتعد إلى الخارج، خارج المملكة التي يعرفها والتي سوف تموت النساء فيها. وبعد الآن لن يتكلم بصوت بل بلغة، وعليه أن يعرف لغة من" (بركات ١٩٩٠، ١٦٨).

كان حافز خليل الأول وهو يكافح لإنكار خسارته أن يحتل بنفسه موقع تلك الخسارة "الأنثوية"، ونتيجة لذلك يصرف النص بعض الوقت مصوراً خليل وهو يتصرف ضمن قاعدة سوف تحدده على أنه الأنثوي المزعوم.

رواية الخنثوية

يُصوَّر خليل ابتداءً على أنه خنثوى. والراوى غير المعرف الذى يناوب على دخول النص والخروج منه، ويصبح أحياناً "أنا" التابعة لخليل وأحياناً أخرى يعامله كشخص آخر، يصف خليل كشخص مقيم خارج الذكورية التى تتكون من نوعين، "الأولى التى تناسبه شكلاً والتى تتألف من شبان هم دون سنه بكثير، قد خلعت باب الرجولة خلعاً، ودخلت إليها من بابها العريض أى من باب التاريخ وراحت تصنع، يوميا، مصير منطقة بائنة الأهمية بالنسبة لخارطة العالم" (بركات ١٩٩٠، ١٧). وبكلمات أخرى أولئك ذوو القوة البهيمية. وتتألف الفئة الثانية من أولئك الذين كانوا الأدمغة وراء تشكيل تلك "المنطقة المهمة" من خلال القيادة والصحافة والفكر السياسى وممارسة السلطة بشكل عام. وأيا كان الوضع فإن الذكورية تُعرف من خلال علاقتها بالمنطقة على الخريطة. ويمنحنا خيارين فقط، تقلّد بركات نقاشاً يثبت هذين النوعين من الذكورية على أنهما الإمكانات الوحيدة المتيسرة. وأى شىء خارج هذين الاثنين لا يمكن أن يعرف، وبالتالى لا يمكن أن يكون. ووضعية خليل نفسها، إذن، تزعزع هذين الاحتمالين بتقديم احتمال آخر. ووفقاً للراوى فإن خليل لا تنطبق عليه أى من الفئتين: "هكذا أغلقت الرجولتان أبوابهما دون خليل فبقى وحيداً فى معبر ضيق، وعلى تماس بين منطقتين شديدتى الجذب مقيماً فيما يشبه الأنوثة الراكدة المستسلمة لحياة نباتية محض، والرجولات الفاعلة المفجرة لبركان الحياة على قاب قوسين أو أدنى..." (١٧).

وبوضع خليل فى معبرٍ بين السلبية والفاعلية المتفجرة، يصور الراوى وضعه على أنه تعليق للهوية أكثر منه موقفاً يمكن أن تتشكل الهوية فيه. هويته دائماً على الحافة، ولكنها تبقى دائماً خارج هذه الفئة أو تلك. وفى الحقيقة أن الراوى هو الذى يستطيع

إيجاد الكلمات لوصف وضعيته، وليفسر كيف ولماذا لا يمكن تعريف خليل ببساطة من خلال فئات سابقة التحديد. وهو/هى تمكنه من الانتقال خلفًا وإلى الأمام بين الذات والآخر بتناوب "الأنا" مع صيغة الآخر(٤).

لذلك يقع، فى قلب الرواية، كفاح خليل ليجد صيغة واضحة للوجود يمكن أن تصمد أمام التصويرات المتنازعة الساعية للاستحواذ عليه. وبرفضه أن يكون الواحد أو الآخر، يقاوم خليل الجنس كناقل للقوة. غير أن مقاومته لأن يُستَأثر عليه إما كذكر وإما كأنثى تجعل وجوده نفسه مستحيلاً. فهو لا هذا ولا ذاك، ولكن أن يضع نفسه بينهما، بين بين، كما يعبر عنه إيريغارى (١٩٨٥) لا يمكن أن يكون عونًا له لأن وضعه لنفسه "بين" اللغة لا يؤدى فى النهاية إلى تحطيم المتضادين الثنائيين اللذين يستمران فى تعريف حدوده.

يضع الراوى هذا التذبذب بين النقيضين داخل جسده نفسه — تذبذبٍ يوصف بأنه يسكن جسده النائم مستقلا عن وعيه. والتركيز على الجسد خلال مجرى الرواية كلها هو محاولة لنقل خليل بعيدًا عن إطار النص إلى داخل إطار مادية الجسد غير القابلة للانتقاص، لاستخدام جسده من أجل إعطاء أرضية لهويته بعيداً عن الصيغة الشمولية التى تتحكم بالشوارع التى مزقتها الحرب خارج غرفته. ولهذا تعتمد الرواية على الخطاب وعلى التعداد المنتظم لفعاليات خليل الجسدية من أجل تقديم بديل عن مفهوم مشكلٍ للهوية مُعرفٍ خارجيا واجتماعيا.

تحديد جنس الجسد

هكذا تبدأ رحلة خليل الطويلة إلى داخل الجسد. إن طريقه الوحيدة إلى هوية بديلة تكمن عبر الجسد الذى يضع شهوات لنفسه، تعرف خليل دون الآخرين، من خلال مقاومة الشهوة للجنس الآخر. ولأن خليل "مختلف" فإن جسمه يمثل، بكلمات جوديث بتلر "فشلاً فى أن يتجسد"، ولذلك تؤمِّن "الخارج" الضرورى، إن لم يكن المساندة الضرورية، للأجسام التى بتجسيدها للمعايير تكتسب التأهيل ذا الأهمية" (١٩٩٣، ١٦).

بالنتيجة، ولأن جسم خليل هو خارج الخطاب المعيارى، لأنه ليس جسماً ذا أهمية، فإنه يهرب من وظيفته كموقع يمكن أن تعين فيه الهوية. وحيث إن خليل يعيد تعريف جسده فى أوقات مختلفة، فإنه باستمرار يهرب من ماديته ويشكل نفسه من خلال اللغة وليس كمرساة للمطلق. وهذا الميل غير المتبلور لجسد خليل يمد نفسه إلى أجساد أخرى كذلك. وحتى الجثث لا استقرار لها. إن الجثث تنتشر فى النص، مجزأة إلى قطع لا يمكن تجميعها إلى بعض، وتتحدى أى وجود موحد، وتتعرض لتحولات متكررة.

لم هذا الانشغال بالجثث الممزقة؟ للإجابة على هذا لابد أن نعود إلى جوديث بتلر ومفهوم القواعد المنظمة. إن الحاجة إلى تأكيد "الأجساد ذات الأهمية" تنتج حتماً دنيا من الأجساد المذلولة من خلال استبعادها لما لا يهم، وبالتعريف "حقلاً عن التشوه [...] يدعم القواعد المنظمة" (بتلر ١٩٩٣، ١٦). وكثير من طاقة الشخصيات فى الرواية، وهم يُشاهَدون عادة كوحدة جماعية فى سلسلة حفلات واجتماعات يحضرها خليل، تنصرف إلى تأكيد بقائهم، كاملين، رغم الحرب الموهنة التى تجرى فى الخارج. ويتولد بالتالى عالم كاملٌ من المعنى من خلال المفارقة بين القطع المذلولة التى استحوذ عليها الموت وبين ضحك أولئك الذين لم يستحوذ عليهم.

مثل كامل على هذا هو القصة التى يرويها أحدهم فى حفلة يحضرها خليل والتى يراها المستمعون مضحكة جدا: "إنه فى إحدى المعارك أراد إنقاذ أحد رجاله الجرحى فحمله من ساقيه مسافة كيلومترات فى الليل ولما أراد أن ينزله عن كتفه وجد أنه يحمل نصفه السفلى فقط..." (بركات ١٩٩٠، ١٥٠). ويضحك المستمعون لأن الجسد المشوه يعمل فقط على تعزيز حقيقة أن الرجل الذى حمله قد نجا وعاش ليروى القصة. غير أنه فى الوقت نفسه ، فإن الجثة المجزأة تتدخل مولدة عدم ارتياح هو أيضًا من أسباب الضحك. والجثة المهانة، كجسد خليل، تتحدى السيطرة الرمزية بتذكيرها بمحدوديتها.

القومية و "الذكورية" والموت

إضافة إلى ذلك، فإن إبراز الجسد على أنه مجزأ يجمع معًا علاقات الضحك بالحرب عن طريق لفت الانتباه إلى التعبير العربي، **ينفجر ضحكًا**. وتتعمد بركات استخدام لغة العنف للتعبير عن نوع الضحك الذي يسود في الرواية. والضحك لا يعبر عن السرور، لأنّه "متفجر". والأحرى أنه نتيجة للحرب نفسها وهو لذلك متصل بمقدرة الإنسان أن يبعد نفسه، أن يلفظ الاعتناق وأن يستعمل المتفجرات لتدمير الآخر. ويصبح في الرواية ترياقًا لألم القومية التي تتطلب تضحية الفرد لحساب الهوية الجماعية. ومثل هذه التضحية، كما تُصوَّر في الرواية، تعادل القومية بالموت. لاحظ في ما يلي الطريقة التي تثبت فيها أدوار الجنس بوضوح: "ألحس الوطني لا يلائمه إلا الحزن العميق. المأساة. الموت. الحس الوطني يعني الموت. الموت. تسير وإياه جنبًا إلى جنب، تحادثه، تلاعبه بالورق، تكوي ثيابه، تطعمه من صحنك. تحبه، الموت". (بركات ١٩٩٠، ١٣٠). إن ترابط القومية مع الموت مزدوج. فالقومية هي موت المواقف الشخصية ولكنها تنطوي كذلك على التضحية. وخليل يصل القومية والتاريخ بالموت، مفسراً التاريخ الذي عليه تُبنى الهوية القومية على أنه فهرس للموت: "والحسّ الوطني يتألم إذا ابتعد عن الموت، والتاريخ لا يصنعه سوى الموت". (بركات ١٩٩٠، ١٣١). ومن العجب أن خليل، وهو يتحول أكثر فأكثر نحو الشعور القومي، يجد نفسه لافظًا لأمه أكثر فأكثر، خلافًا للصيغ التقليدية، ويصبح كارهًا للنساء بشكل متزايد. وهو يستذكر حادثة في صغره عندما يروي أستاذ التاريخ للصف التضحيات العظيمة في الماضي، وخاصة لدى الفينيقيين الذين أشعلوا النار بأنفسهم في هياكلهم تفضيلاً عن قبول الهزيمة على يد العدو. وعندما يعود خليل إلى البيت، يحاول أن يعرف ما قد

تفعله أمه إذا دعت المناسبة للتضحية: "لو كنت ولدك الوحيد، أعنى بلا أخواتى، هل توافقين على إرسالى مع الجنود لأموت دفاعًا عن الوطن؟ سأل خليل يومًا أمه. ضد من؟، قالت أمه وهى تلقى بماء الجلى إلى الفسحة الترابية أمام البيت. ضد العدو الذى يريد أن يأخذ استقلالنا منا. أجاب خليل، أى عدو كان؟ لا.. قالت ضاحكة وهى تصف الأوانى الملتمعة فى الشمس على الحجارة الكبيرة.. أربطك من رجلك بحديد السرير. ولكن هكذا يدكّ العدو أسوارنا ويحرق معابدنا ومكتباتنا ويمثل بجثثنا وسوف يقتلوننى على أى حال. لا، قالت الأم : يقتلون الرجال وأنا أقول لقائدهم إنك بنت صغيرة من بناتى وحين يراك يصدق ويذهب. أنا أعيش ويموت الوطن ذلا؟ قال خليل. الله لا يرد الوطن ولا مية وطن، ليتك تقبرنى.. غمرته. نفر منها. وضحكت بصوت عالٍ..." (١٣٢).

لقد نقلت هذه الصورة بإطالة لأنها تفصل عددًا من الانشغالات الأساسية للرواية. أولها حضور الأم نفسها وهى ساذجة ومحنكة فى ردودها فى آن واحد. ثم هناك ضحكها الذى هو ضد الترابط المقرر فى الرواية بين القومية والأسى. فالأم، وهى معنية ببقاء ابنها أكثر منها "بشرف" الأمة، ترفض أن تتقبل القومية بجدية. ولجعل الأمور أكثر سوءًا، فهى مستعدة للتضحية بذكورية خليل مفضلة ذلك على السماح له بالمشاركة فى النضال القومى. والمقطع ككل يزعزع عدة مواضيع قومية. ومع أن الأمّ تُربَط بالطبيعة حيث الماء والأرض والصخر كلها تُربَط بها مجازًا، فإنها تقاوم أن تصبح رمزًا للأمة. وإضافة إلى هذا هى غير مهتمة بتعزيز ذكوريته أو بتحويله إلى المواطن الذكر النموذجى إذا كان ذلك على حساب حياته. وهى كذلك تصر على تعريف العدو رافضة أن تسلخ عنه صفته الإنسانية ومطالبة بالتحديد بينما يحاول خليل أن يبرز طرفًا ثالثًا غامضًا لا وجه له وخارج التاريخ.

ولأن أمه لا ينطبق عليها وصف التاريخ للمرأة القومية النموذجية، يبدأ بالخجل منها. وهو يرى عباراتها غير الوطنية خيانة. غير أن بركات تعزز استحالة مثالية كهذه. والنموذج لخليل هو مادة الأسطورة، نساء قرطاج اللواتى صهرن ذهبهن وجواهرهن وأدوات مطابخهن لصنع السلاح، وقصصن شعرهن الطويل الصقيل

ليجدلوا حبالاً للأسطول الوطني الذي كان يدافع عن شرف الوطن. غير أنه، من الناحية العملية، يستحيل على أمه أن تفعل الشيء نفسه ويقر خليل الشاب بذلك: "أين أمي من نساء قرطاجة اللواتي أذبن مصاغهن وحليهن وطناجر المطبخ لصنع السلاح، قصصن شعورهن الطويلة اللماعة ليجدلنها حبالاً للأسطول الوطني الذي يدافع عن شرف الوطن..." (بركات ١٩٩٠، ١٣٣).

"على أي حال لا مصاغ عندها، وليس شعرها غزيراً، إنه مسبسل مثل شعري ولا يجدل مرسة غسيل. وهي تضحك كثيراً ... يا لعاري.. صار خليل يكره أمه قليلا، ويكره الضحك كثيراً ويتفوق في التاريخ." (١٣٣).

غير أن خليل يُجابَه، وهو يتقدم عمراً، بشكل آخر من التدريس القومي متمثلاً بأستاذه في الثانوية، السيد مقبل الذي يكبت الضحك على أي مستوى: "كان جادا إلى درجة الدراما العنيفة التي كانت تنفجر في غرفة الصف لمجرد أن تلوح ضحكة أو مجرد ابتسامة" (بركات ١٩٩٠، ١٣٣). صورة التاريخ عند السيد مقبل تتركز على اللغة بشكل يبدو غير منطقي، وتحديداً بإصرار مهووس على لفظ حرف القاف من مؤخرة الحلق. غير أن انشغاله بالاستخدام الصحيح للغة يعكس ناحية أخرى للقومية، استعمال اللغة كمؤشر على الهوية. ولكن بالرغم من حقيقة أن خليل يعرف نفسه بوضوح بصيغ اللغة العربية تفضيلاً عن الفرنسية، فإن اللغة تبقى حاجزاً ضد هويته بدل أن تكون وسيلة لتشكيلها.

بالنتيجة فإن خليل البالغ يرفض صيغتي التاريخ، تلك المؤسسة على ماض فينيقي أسطوري وتلك المؤسسة على حضور لغوي عربي. وصيغته هو للماضي بسيطة وأقرب إلى صيغة أمه مما كان يمكن له أن يتصوره وهو طفل. إنها تجمع مع بعضهما غريزة وقائية وضحك إيجابي، مؤكدة أن الحاجة إلى الوقاية تفضيلاً عن التدمير تكمن في أسس القومية: "قعد خليل، الخالص علومه، يضحك مع الحس الوطني إذ كان يوسف قد عاد ولم يمت". (بركات ١٩٩٠، ١٣٥). وضحكه هو ضحك خياري يختلف عن ذلك لمن حوله. فبدلاً من أن يكون "متفجراً" وغير متصل، يستند إلى التماثل مع الآخرين

أكثر منه جعلهم موضوعه. وهكذا فإن ضحكه مرتبط بشكل وثيق برؤياه للهوية القومية المستندة لا إلى عملية تمييز الغير ولكن إلى حس بالمشاركة والفهم المشترك.

بسبب تذبذبات منظورات خليل للتاريخ، فإن النص عموماً يصرف النظر عن التاريخ كأساس مرجعي لبناء الهوية. وفي الحقيقة أن الرواية متميزة بإخراجها الحرب الأهلية اللبنانية من أي مضمون تاريخي. إن حرباً تُخاض في الشوارع ويسمع صوت المتفجرات، والخراب ظاهر للعيان ولكن المشاركين دون وجوه والأعداء غير محددين تماماً مثل العدو الذي يحاول الطفل خليل طرحه على أمه. وهكذا يُفرِّغ ما هو تاريخي من المعنى ويصبح غير ذي أثر على وضعية الدمار فيها هدف لكل من الجانبين، وحيث لا محاولة لتوفير نظرية بناءة للهوية القومية، وحيث مفهوم الولاء متصلب في حاجته إلى التضحية والموت. وبنتيجة ذلك فإن الرواية عموماً تقاوم أي محاولة لتقديم تبرير للحرب مؤسّس على صيغة تاريخية.

بالأحرى إنه في غياب أي أساس آخر تُبنى الهوية عليه، تستكشف الرواية احتمال الموت نفسه كمطلق، جامعة تجريدية الموت مع الحسية الجامدة لجثة ميت. وبينما يحاول خليل أن يتفهم خسارة حبه الأول، ناجي، يتأمل بما تمثله جثة ناجي. غير أن الجثة نفسها لا تستطيع أن تقدم أي أمور حقيقية، بل إنّ الأمور تغدو أكثر ارتباكاً من حيث إن أي محاولة لإنشاء علاقة بين الجثة وصاحبها السابق تغدوية: "تتفحصه العيون من جديد، وتلمسه النساء. لا لأنهم يستصعبون فراقه، بل لأن الجثة لا تشبه صاحبها الحي إلا بنسبة ضعيفة تترك شقا يروح ويرجع منه الشك.." (بركات ١٩٩٠، ٦٧). ويُعزز هذا الشك أكثر بالطريقة التي يُعطى فيها للجثث جنس جديد إذ إن العادة الشائعة هي استعمال صيغ الأنوثة لوصف جثة، حتى لو كانت لذكر(٥) . وهكذا، فإن الجسد الميت يزيد من إرباك قضية الجنس لدى خليل إذ أنه بدأ تدريجياً يربط أجساد الرجال الميتة بالمثال المطلق للذكورية: "وإلا فكيف يفسر تأجج شهوته حين يرى في الجرائد جثث الرجال القتلى المكشوفي الجذع دائماً... ذلك أن أجسادهم الثابتة العارية تلك تؤكد له بما لا يرقى إليه شك بأنهم رجال، وبأن اشتعال ذكورتهم الحاد هو الذي أدى بهم إلى القتل". (١٧٠).

غير أنه في حالة ناجي، فإن القطعية الجامدة لذلك المثال الذكوري تتحلل، جزئيا لأنّ الجثة قد أنّثت عبر اللغة ولكن، أكثر من ذلك، لأن رجولة ناجي قد أحاطها الشك بسبب الطبيعة الملتبسة لموته. ذلك أن ناجي، بدل أن يمثل التزامًا ذكوريا مثاليا لجموعته، كان يلعب دور العميل المزدوج، وكان موته نتيجة كشفه من قبل جماعته نفسها: "خليل لا يملك جثة ناجي وهو كذلك، بعد مجيء نايف، لم يعد يملك ما قبل الجثة.. عود كبير حرك دست ذاكرته الدافئ فأحاله إلى مزيج من مواد هجينة، بفقاقيع تشبه التي تعلو طبخات الساحرات..." (بركات ١٩٩٠، ٦٨).

يؤكد موت أصدقائه فقدان خليل لحدود تعريفية. وفي عجزه لأن يندب أيا من ناجي أو يوسف، الرجل الثاني الذي أحبه، يشعر بالحسد من النساء اللواتي كن قادرات على القيام بمراسيمهن وبالتالي المطالبة بالموتى. ولكنه كذلك يحسد الرجال الذين يستطيعون تحويل الموتى إلى شهداء قضية وهمية. غير أن خليل لا يستطيع القيام بأي من هذين الأمرين: "ويتركون له نقصان البكاء وغياب ملكة الدفن ليذكرونه دائمًا بأنه ليس رجلاً ليستوهم وليس امرأة ليصدق" (بركات ١٩٩٠، ١٥٧).

ويواجه خليل جسده على طاولة العمليات في شكلها النهائي خلال لحظة خارجة عن اللفظ لأنها لحظة بين الحياة والموت، صُوِّرت فيها وضعية جنسه كممر ضيق يصل بين الاثنين. ويكافح بين مقاومة إعادة ولادته وقبولها على يد الدكتور وضاح الذي يصبح الذكر/الأم البديلة. وفي حين هو لا حي ولا ميت، في لحظة بين الاثنين، على طاولة العمليات، تتقلص لغته إلى أقصى الحد الأدنى وتنأى حالته عن الكلمات:

"أنتم افعلوا.

أنا أسمع. أنا لا أستطيع. أن أقول إني. لا أستطيع

أسمع. أسمع. أسمع. هنا. أنا

أنا

- تنفس...

أنا لا أراه جسمي. لا أعرف. أقدر أن أصل إلى

أنا دونه. وأسمع. افعلوا معه. أنتم."

(بركات، ١٩٩٠ ، ١٩٤).

إنه يُشق ويخاط و"يشفى". وباعتباره وصل الحد الفاصل بين التبديد والحفاظ على النفس، فإنه يختار الأخير. وبعد العملية، يتحول ببطء إلى ذكر، يحفزه التحريض الرقيق الأمومي من الدكتور وضاح لأن يصبح "بطلاً"(٦) .

التمويه "كذكر"

غير أن جسد خليل يُضحى به فى النهاية رغم اختياره، بالمعنى الذى تستخدم فيه جين- لوك نانسى الكلمة: "التضحية تعين انتقال جسدٍ ما إلى الحد الذى يصبح معه جسد المجتمع، روحَ مشاركةٍ هى فاعليتها، الرمزَ المادى، العلاقة المطلقة لذاتها عن معنىً يتخلل الدم، عن دم يشكل معنى" (١٩٩٤، ٢٢). وهو فى هذا يتبع مسيرة ناجى ويوسف والذكور الآخرين الذين أصبحت أجسادهم أجزاء وقطعًا من ورق، بقايا صور فوتوغرافية ملصقة على حيطان الحى.

بالإضافة، توضح بركات لنا أن دخول خليل إلى المجتمع لا ينطوى على ذاتٍ جديدة متماثلة ذات أرضية من الحقائق. وعندما يأخذه الزعيم، المهتم به جسديا، تحت الأرض إلى مخبأ مفروش بترف، ويتحدث عن مقدار ما هم معزولون، ويقدم الكوكايين لخليل، يرفضه خليل بغضب: هل تريد أن تغتصبنى هنا؟ ولاحقًا أثناء ما هما على يختٍ فى البحر يرفض خليل دعوى الزعيم بأنه يحبه: "أنت تكلمنى كيوسف بك وهبى.... كأننى المنحرفة التى تريد إخراجها من الوحل إلى الحياة الطاهرة النظيفة...أنا غادة الكاميليا وأنت الإنسان الطيب القلب، ابن العائلة، الذى وقع بحبى ويريد إخراجى إلى النور...." (بركات ١٩٩٠، ٢٣٥). ومازال خليل يصور نفسه بصيغ نصوص أخرى، خطاباتٍ يراها تولد ماهيته. ومازال يصور نفسه "كأنثى". وعندما أصبح خليل منغمسًا تمامًا فى عالم مهربى السلاح، والمدمنين على المخدرات، وشخصيات العرابين القساة، عندئذ فقط سمح خليل لهويته أن تتشكل تمامًا بحدود ذلك العالم. وإذ يتحول خليل ضمن المخطوطة الذكورية، متطورًا إلى "بطل"، ينتقل من مركز هامشى إلى مركز مهيمن يتولى فيه السلطة على آخرين ويهمشهم. وهكذا يغتصب المرأة فى الطابق الأعلى، وهى التى كان يحميها باستمرار فى الجزء السابق من الرواية، ثم ينتهك

حقوقها الأساسية كمستأجرة بخرق عقد الإيجار الذى أنشأه معها وتهديدها برميها إلى الشارع إذا احتجت.

أخيرًا، تُحوِّل بركات لواطية خليل الخيارية إلى ما عرفته فدوى مالطى- دوغلاس بأنه رغبة الذكر فى التماثل الاجتماعى، وهى رغبة، وإن كانت مدموغة بالشهوة الإنسانية، إلا أنها طبيعية ضمن الخطاب الذكورى ومضبوطة ضمن حدود الرابطة الذكورية (١٩٩١، ١٥). ونتيجة ذلك فإن علاقته بالزعيم تؤكد اندماجه فى نطاق التماثل الاجتماعى الذكورى بدل تحديد موقعه كغريب رغم حقيقة أن هذه العلاقة هى ضد قاعدة الرغبة بالجنس الآخر. وما هو محل الاهتمام ليس تفضيله الجنسى ولكن علاقته "بالأنثوية".

وفى الصفحات الثلاث الأخيرة من الرواية، فإن مقاومة خليل لموضوع الجنس، المترابطة بوضوح شديد بمركزه كشخصية قومية، تختفى تمامًا. إن الخطاب المطروح يبتلعه، يدمجه فيخسر هويته تمامًا ويصبح لا أكثر من تصوير فى نص سبقت كتابته. وتحوله مفعم بالسخرية. لقد فقد فرصته لتكوين نظرية بديلة للهوية. ولكن الأهم من هذا أنه فى اللحظة التى يدخل فيها النصَ كشخص ذكر يفقد ذاتيته المستقلة، تمامًا عندما يخضع لسلطة "الزعيم" كوسيلته الوحيدة للبقاء. إن ما ينقذه من الضرب حتى الموت هو اسم "الزعيم"، مطبوعًا على بطاقة، وليس اسمُه. وفى الوقت نفسه، بعد أن أصبح جزءًا من حاشية "الزعيم" يُورط فى عملية عالمية لتهريب السلاح تنتهك وتطمس الحدود الوطنية وتضع لبنان فى مضمون الاستعمار الجديد حيث يُقرر مصيره من قبل قوى خارجة عن سيطرته.

من المهم الملاحظة بأن خليل يفقد تماثله مع الراوية الأنثى، "المرأة التى تكتب" حال استسلامه لهذا الطرح. وفى انحراف يأتى كمفاجأة فى آخر صفحتين من الرواية، تعلن الراوية عن هوية جنسها هى بوضوح. و"أنا" الخاصة بالراوية والتى لم تكن قد مُيزت بوضوح عن "أنا" خليل، تنفصم منه/منها محولة خليل نهائيا وبشكل حاسم إلى "هو" وبعملها هذا تتنصل الراوية من علاقتها معه. ويصبح الاثنان شخصيتين

منفصلتين، وبما أن خليل قد استسلم فإن الراوية هى التى تستمر فى المقاومة. والفقرة الأخيرة من الرواية، رغم ما لخليل من سلطة بادية، تنقل السيطرة على النص إليها بشكل كامل:

"اقتربتُ من زجاج الباب الخلفى.... كان خليل بشاربين ونظارتين شمسيتين. إلى أين؟ قلتُ له، فلم يسمعنى.

هذا أنا، قلتُ له، فلم يستدر.

تحركت السيارة، ومن زجاجها الخلفى كان يبدو خليل عريض المنكبين فى جاكتيته الجلدية البنية....

مشت السيارة...

كم تغيرتَ منذ وصفتُك فى الصفحات الأولى! صرتَ تعرف أكثر منى. الكيمياء. حجر الضحك.

وغاب خليل، صار ذكرًا يضحك. وأنا بقيت امرأة تكتب.

خليل: بطلى الحبيب.

بطلى الحبيب...." (بركات ١٩٩٠، ٢٤٩) .

لقد تحول من الشخص الهزيل الذكورى الذى وصفَت كيف كان ابتداءً إلى شخص ذكى عريض المنكبين تشكل سترته الجلدية ونظارته الغامقة حاجزًا مستحيلاً بينهما. ولكن بما أنها هى التى كتبت عنه، فإنها تستطيع أيضا تكييف قصته بتذكيرنا بخليل الأصلى الذى خلقته. إنها تحتفظ بذاكرته حتى وإن كان هو قد نسيها بكليتها، وتذكرنا أنه تمكن خلال الرواية كلها، باستثناء الصفحات الأخيرة، من تفادى تخصيص جنسه. وهى فى نهاية القصة تمحو خليل الجديد وتجعله يختفى بعد أن يرفض سماع ندائها لاسمه. ومن المهم الملاحظة بأنها لا تُعرفه **كرجل** ولكن **كذكر**، مؤكدة دور الجنس الجديد الذى اكتسبه على حساب تركها وراءه، وبذلك منهية قصته. وانفصالها عنه يؤشر على **دخوله** إلى المجتمع بينما اختارت هى البقاء خارجه كيما تتمكن من خلال ذلك أن تستمر فى الكتابة.

إن بركات، فى هذه الرواية المنسوجة بدقة، تخلق حيزًا بديلاً، حيزًا يمكن تسميته الخنثوية، يتحدى حيزا يعادله من حيث التجسيم الوهمى هو الشخص الذكر القومى. وإذا بدا أن خليل قد فقد فى النهاية مقدرته على المقاومة، فإن إدراكنا له كشخص مركب يمنعنا من قبول التحول. إن سحر حجر الضحك يعتمد على إيمان بقوة الحجر تماما كما كان إيمان كيميائيى القرون الوسطى الذين يحلمون بالذهب. والإيمان هو ببساطة ما علمنا ، نحن كقراء، أن لا نحوزه.

إيضاحات

١- هدى بركات. ١٩٩٠، **حجر الضحك**، لندن: رياض الريس. كل الفقرات المنقولة في هذا البحث هي من ترجمتي. لذلك فإن أي ذكر لرواية **حجر الضحك** يشير إلى الصيغة العربية وليس إلى الترجمة الإنجليزية. (تم نقل النصوص المذكورة عن الأصل العربي: المترجم).

٢- أجرت إيفلين عقاد دراسة للترابط بين الذكورية والعنف والحرب في **الجنس والحرب: الأقنعة الأدبية للشرق الأوسط**. وتقول عقاد إن الحرب هي نمو للتصور الذكوري للنواحي الجنسية على أنها عنف وسيطرة. وترى ميريام كوك في **الأصوات الأخرى للحرب** أن الحرب الأهلية كانت مناسبة مكّنت الكاتبات من رسم الهوية الأنوثية من خلال تفكك المجتمع المدني.

٣- في مقال قصير، "**ذكورة وأنوثة**"، تؤيد بركات أن جانبنا الآخر، "ذكورة" أو "أنوثة"، هو "الغياب الذي يملأ حياتنا". وهي تقول إن واحداً من أقوى حوافز الإنسان وأكثرها أساسية هي "أن يكون الجنسين معًا في اللحظة نفسها" (بركات ١٩٩٢، ١٨). ومن المحتمل أن هذا الحافز هو ما يدفعنا إلى الكتابة.

٤- لا بد أن أؤكد هنا أن الرواية تنتقل فجأة وبشكل غير متوقع من صيغة "أنا" إلى صيغة الغير، أحيانا ضمن الجملة نفسها. وحتى آخر صفحتين من الرواية، لا فرق في الحقيقة بين خليل وبين الراوية التي يسبب وجودها حيرة ولكنه، في النهاية، ليس متطفلاً.

٥- الكلمة العربية لجسد ميت، **الجثة**، هي بصيغة المؤنث وهي متميزة عن الكلمتين العاميتين اللتين تستعملان، **الجسم** أو **الجسد**، وكلتاهما بصيغة المذكر.

٦- **يا بطل** ، هى كلمة تُستَخدم مداعبة من قبل البالغين، الذكور عادة ، لمخاطبة الأولاد الصغار. والطبيب يعامل خليل كطفل، خاصة مباشرة قبل العملية عندما يجرى تخديره، وعندما يرجع فعليا إلى طفولته: "ابدأ العد لنرى إن كنت شاطراً بالحساب، قال صوت ولدٍ صغير.. إنهم يحبوننى كثيراً وأنا طفل هانئ" (بركات ١٩٩٠، ١٩٣).

القسم الثالث

الأصوات والتواريخ المشمولة

آسيا جبار

إن آسيا جبار (المولودة فاطمة-الزهراء أم الهيين) شاعرة وروائية ومنتجة أفلام فاز إنتاجها بعدة جوائز. ولدت عام ١٩٣٦ فى شرشل وكانت أول امرأة جزائرية يُقبل دخولها إلى دار المعلمين العليا فى سيفر. عملت بين ١٩٥٨ و ١٩٦٢ فى جريدة لحركة التحرير الوطنى. وعام ١٩٩٦ تلقت جائزة نويشتادت للأدب العالمى. تُرجمت رواياتها وقصصها القصيرة إلى ست عشرة لغة، وأعمالها المتوفرة باللغة الإنجليزية تشمل الروايات أخت لشهرزاد (١٩٨٧؛ التى ترجمت عام ١٩٩٣)، وفانتازيا: موكب جزائرى (١٩٨٥ وترجمت عام ١٩٩٣)؛ وكم واسع هو السجن (١٩٩٥ وترجمت عام ١٩٩٩) ومجموعة قصص قصيرة نساء من مدينة الجزائر فى شقتهن (١٩٨٠ وترجمت ١٩٩٢). وتعيش جبار حاليًا فى منفى اختيارى فى الولايات المتحدة حيث تعمل كأستاذة مرموقة وكمديرة فى مركز الدراسات الفرنسية والفلك الثقافى الفرنسى (الفرانكفونية) فى جامعة لويزيانا الرسمية.

اللغة الرابعة : تعبير الآخرين التابعين فى رواية جبار

فانتازيا

ندى إيليا

الدم فى كتابتى؟

ليس بعد، ولكن الصوت؟

. . آسيا جبار

كم واسع هو السجن

إن زغاريد النساء الثاقبة

ترتجل للمقاتلين الرجال

مرثاة حرب بمصطلحات أجنبية:

وينتاب مؤرخينا هاجسُ الصوت

النائى لصرخاتٍ نصف إنسانية،

تنافرُ كلام مبهم حاد يخرق الأذن

لصوت وحشى جماعى.

آسيا جبار

فانتازيا: موكب جزائرى

إن سمعة آسيا جبار كروائية وناشطة نسائية فى حقبة ما بعد الاستعمار وكمنتجة أفلام أصبحت الآن معروفة. وقد فحصت مقالات عديدة جدا النواحى الثرية لعملها وخصصت لها **الأدب العالمى اليوم** عدد الخريف لعام ١٩٩٦ حيث إنها مُنحت ذلك العام جائزة نويشتادت للأدب العالمى، وهى جائزة لا تفوقها إلا جائزة نوبل. وإذ أكتب هذا، فإن إنجازات جبار قد حازت لها كذلك على جائزة فونلون- نيكولز من الاتحاد الإفريقى للأدب لعام ١٩٩٧، إضافة إلى تقدير منظمات دولية فى النمسا وألمانيا وإيطاليا وبلجيكا. وبحثى أنا لا يسعى إلى شرح إضافى لنصوص جبار ولا يحاول تقديم موجز لما سبق أن كتب عنها. إنى أنوى بالأحرى أن أستكشف معالجتها للجسد فى **فانتازيا: موكب جزائرى (١٩٩٣)** "كصوت جماعى متوحش"، مسرح للتعبير والخطاب المضاد لدى الأخريات التابعات: النساء الجزائريات تحت الاستعمار الفرنسى. والإشارة إلى الجسد كوسيط للتعبير تستحضر للذهن مباشرة الكتابات الأنثوية للحركة النسائية الفرنسية بنقدها للخطاب النازع للسيطرة. وبالفعل، فإن جبار نفسها تشير إلى الفرنسية بأشكال مختلفة كلغة العدو ولغة المضطهِد واللغة الأم المستعارة. ولكنها تفعل ذلك لأن الفرنسية بالنسبة لها هى أولا وقبل كل شىء لغة المستعمِر. وهى بهذا تختلف عن دعاة الكتابات الأنثوية الذين يعتبرون الخطاب السائد كله اضطهاديا لأن محوره الذكورية - بغض النظر عن الأصول العرقية أو القومية. ويصبح هذا الفارق أكبر عندما يدرك المرء أن الدعاة الرئيسيين للكتابات الأنثوية، جوليا كريستيفا وهيلين سيكسو ولوس إريغارى ومونيك ويتيغ لديهن جميعًا بعض الإدراك للفرنسية كلغة أجنبية، وبالتالى يجب أن يكن واعيات لطبيعتها الاضطهادية ليس فقط كخطاب للنظام الأبوى ولكن كذلك كخطاب للمعتدى الغازى الخارجى.(١) وتركيز جبار على نساء الجزائر يُحدث بعداً إضافيا للكتابات الأنثوية، لأنّ النساء اللواتى تفحص أصواتهن لا يكتبن، لأنهن أميات. وبرغم عدم توفر الأدب لهن فإن هؤلاء النساء يقوضن

الخطاب الذى يضطهدهن/يكبتهن بمنعه من تمثيلهن قطعيا. ولأنّهن متحررات من مبانى الصيغة المكتوبة، فإنهن يعبرن بعمق عن مشاعرهن وتصبح أجسادهن نفسها وسيطًا بديلاً للتعبير، "لغة رابعة" (انظر جبّار ١٩٩٣، ١٨٠) لا يستطيع أى خطاب رسمى أن يسجلها لأنها تقع خارج الفرنسية وكذلك خارج الخطابين الأبويين المتوطنين فى الجزائر، العربية والبربرية. وهكذا فإن قوتهن التدميرية هى الأقوى بسبب قدرتهن على التغيير: إنهن يستطعن تفكيك بيت السيد لأنهن لا يستعملن أدواته.

عندما انطلقت جبار نفسها لكتابة سيرتها الذاتية، سيرة فتاة عربية صغيرة السن، جابهها الإدراك بأنها تستطيع القيام بذلك بالفرنسية فقط، أداة السيد، لغة مضطهدها السابق. وهى تعترف أن تجربة "السيرة الذاتية بلغة العدو لها نسيج الخيال". وتتابع قائلة "إن لغة الآخرين التى غُلِّفت بها منذ طفولتى، الهدية التى أنعم على بها أبى بكل محبة، تلك اللغة التصقت بى منذ ذلك الوقت كرداء نيسوس"، مشيرةً إلى المسخ الأسطورى نصف الإنسان ونصف الحصان ذى الدم المسموم (١٩٩٣، ١٢٧). غير أنها لم تتمكن من التخلى عن الفرنسية التى ساعدتها على الهروب من الأصولية الخانقة فى بلدها نفسه، تقليدية مُستحدَثة تملى بأن النساء يجب أن يكن مخلوقات منزلية يهدد حياتَهن نفسَها رفضُهن لبسَ الحجاب عندما يخرجن "إلى الإقليم الذكورى". ولكن جبار هى كذلك وطنية جزائرية عملت أثناء حرب التحرير فى الجريدة الثورية المجاهد (زمرة ١٩٩٢، ١٩٠). وهى مؤرخة من حيث التأهيل وتعرف إضافة بشكل جيد جداً الفظاعات التى ارتكبها الفرنسيون ضد شعبها، وهى فظاعات تفسر جزئيا (ولكنها تقصر عن تبرير) الأوضاع البائسة فى جزائر ما بعد الاستعمار. ومأزق جبار ليس فريداً بأى حال. أحد وجوه الوضع ما بعد الاستعمار هو العلاقة الإشكالية بازدواجية اللغة، اعتياد على لغة المستعمِر يزيد أحيانًا عن الألفة مع اللغة "الوطنية". وقد أقلع كثير من المفكرين الراديكاليين فى حقبة ما بعد الاستعمار عن الإنتاج بلغة الغازى. وفى المغرب الفرنسى الثقافى يفكر المرء براشد بوجدرا الذى توقف عن أى كتابة بالفرنسية خلال وقت قصير بعد فوزه بجائزة العالم الفرنسى الأدبية، جائزة غونكور، وهى أعلى الجوائز مكانة وأكثرها مشتهى، وذلك من أجل إحياء

الأدب العربي. وكتاب آخرون، مثل طاهر بن جلون من المغرب، لهم موقف مختلف بالنسبة لحقيقة أنهم يكتبون ويفكرون ويعبرون عن أنفسهم في شئون أخرى بالفرنسية. ويقول ابن جلون، "إننا نحاول أن نخرج بأفضل الأمور من هذه الوضعية، لا أن نستمر في الشكوى منها وفي إبرازها كقضية كبرى وأن نقول كل مرة ، أو لا لا، إنّنا نكتب بالفرنسية لأننا كنا مستعمَرين. هذا صحيح ولكنّ عليك تجاوز ذلك ومحاولة أن تكون أكثر هدوءًا بالنسبة له، أن تقول حسن، نحن نكتب بالفرنسية لأن الأمور حصلت هكذا ولكن فلنحاول أن نستخرج لكل شخص أفضل الأمور من هذا الوضع" (١٩٩٠،٣٠).

هنالك موقف آخر بين هذين القطبين فيما يتعلق بازدواجية اللغة، وهو إشكالية واعية لاستعمال لغة المضطهد السابق، وإدراك أن الألفة الأكبر مع الخطاب السائد دائما – ومسبقا تنطوى على بعض الغربة عن حضارة الإنسان ولكنّها ليست ملازمة بالضرورة لقبول الخطاب المسيطر. وبالفعل فإن استعمال تلك اللغة يصبح نفسه ممارسة تخريبية إذ تُنزع عنها قواعد العضوية الحصرية ومركزيتها وانحصارها فى إقليم واحد.

تضع جبار نفسها فى هذه الأرضية الوسط إذ تشعر بالامتنان للفرنسية بسبب تحررها الشخصى بينما تبقى مدركة لسيطرة تلك اللغة على المجتمع الأكبر الذى تتماثل هى معه، الجزائر، وبشكل أكثر تحديداً النساء الجزائريات. وكشخص من الداخل، ولكنها فى الخارج، فهى تتأرجح بين شبه الامتنان للفرنسبة التى مكنتها من الهرب من الحريم والتعلق التواق إلى عربية المحادثة التى توثّق بينها وبين النساء الجزائريات اللواتى أجرت لهنّ مقابلات وتسجل تاريخهن الشفهى فى فانتازيا.

إن المركز المتوسط الذى تحتله هو جزئيا طريقتها فى حسم فشلها بأن تكتب بالعربية. ففى عام ١٩٦٩، بعد نشر مجموعة شعرية أشعار للجزائر السعيدة إضافة إلى مسرحية الفجر الأحمر، توقفت جبار عن الكتابة لتكريس نفسها لتعلم العربية التى قررت استخدامها لما ستنشره مستقبلاً. غير أن محاولتها لمحو الثقافة الاستعمارية فشلت حيث إن الخطاب الفرنسى المسيطر كان يبدو – فى حالتها – وقد استبعد

العربية بشكل دائم وأنزلها إلى مستوى لغة الكلام التى تجرى المحادثة بها، وهو مركز تراه جبار، بصفتها كاتبة، غير مستقر وتعلّق فى فانتازيا "إن تراثى الشفهى قد غطيَ بالتدريج ويواجه خطر الاختفاء" (١٩٩٣، ١٥٦). وبما أنها بقيت غير قادرة على التوفيق مع الفرنسية، لجأت جبار إلى الفنون المرئية وأنتجت عام ١٩٨٧ فجر نوبة النساء على جبل شنوا الذى فاز بجائزة النقد الدولى فى مهرجان الأفلام فى البندقية عام ١٩٧٩ وتشير ميلدرد مورتيمر بحق أن "النظرة بالنسبة لجبّار حاسمة لأن منعَ النساء من أن يرين أو يُرَون هو فى قلب الأبوية المغربية، نظام عقائدى لا وجود فيه إلا لعين السيد وحدها؛ وتتحدى النساءُ النظام الأبوى باستملاك النظر لأنفسهن (١٩٩٦، ٨٥٩). ونوبة الذى يضم بعض المقابلات والتواريخ الشفهية التى سجلتها لاحقًا فى فانتازيا تحت العنوان الفرعى "أصوات"، تظهر طليعية دور النساء فى النقد الشفهى فى التاريخ الجزائرى. وهو "تحقيق فى .... عالم الحيز والوقت كما تراه النساء، عالم الجسد والفكر كما جربته النساء الجزائريات" (بن ساميا ١٩٩٦، ٨٧٧). وإعادة تخصيص جبار للنظرة لا يعطى قوة فقط فى تحديه للأبوية المغربية، كما تقرر مورتيمر فى تحليلها، ولكن كذلك لأنه يحدث عكسًا واعيًا للنظرة المستشرقية التى خضعت لها نساء شمال إفريقيا من قبل الفنانين الفرنسيين. وقد شرحت فى مقابلة لها أن تجربتها فى الإنتاج السينمائى، أى فى السيطرة على النظرة، هى ما سمح لها بالعودة إلى الكتابة بالفرنسية. وكان فيلمها الثانى الزردا وأغانى النسيان، توثيقيا يشمل الفترة من ١٩١٢ إلى ١٩٤٢ فى شمال إفريقيا من منظورات المغاربة بشكل عام والنساء بشكل خاص. وفى عام ١٩٨٠ ، جمعت قصصها خلال عقدين ونشرتها بالفرنسية بعنوان نساء مدينة الجزائر فى شقتهن . وقد أخذَ عنوان ذلك العمل وكذلك الرسم على الغلاف من اللوحة الزيتية من عمل يوجين ديلاكروا عام ١٨٣٤، وهى تصور ثلاث نساء شهوانيات فى إطار غريب، يرتدين ثيابًا حريرية فخمة ويعتنى بهن خادم يلبس عمامة. ومهنة هؤلاء النساء هى توفير الرضى الجنسى للرجال.. تؤكدها نظراتهن الناعسة ووضعهن الانبطاحى، ووجوههن وأقدامهن العارية، والباب المفتوح بشكل إيجابى فى الخلفية(٢) . وشعرت جبار أن من الضرورى تصحيح هذه الصورة التى هى جزء من المجموعة

الدائمة فى متحف اللوفر. وفى لحظةٍ تُبلور فاعليتها وطاقتها على التدمير من الداخل، تكتب من أجل دحض الوقع المرئى للرسام المستشرق.

إذن كفنانة فرد تكتب جبار بالفرنسية. وكعضو فى مجتمع نساء شمال إفريقيا، فهى تتصدر وسائل أخرى من الاتصالات، الصوتية والحسية . وتكتب تقول: "اللغة الرابعة (بعد الفرنسية والعربية والبربرية – الليبية)، تبقى لكل الإناث، الشابات والمتقدمات فى السن، منعزلات أو نصف محررات، لغة الجسد: الجسد الذى . . . فى غشية أو رقص أو فى صراخ صاخب، فى موجات من الأمل أو اليأس، يتمرد، ولأنه لا يستطيع أن يقرأ أو يكتب، يسعى إلى شاطئ ما غير معروف كوجهة رسالته فى الحب" (١٩٩٣، ١٨٠). إن المسرح المتبقى لهذه النساء المحرومات من حق التصويت هو التعبير الحسي، ما قبل اللفظ، حركات وأصوات، "رقصات وصراخ صاخب"، الذى يعمل فى منأى عن أى خطاب رمزى والذى يستطيع ، بسببٍ من هذا، أن ينقل ما لا يجوز قوله. وتمامًا كما أن حركات جسد نشط لا يسكتها الحجاب، كذلك فإن استخدام جبار للفرنسية لإحياء هذه "الغشيات والصراخ الصاخب" تجرد تلك اللغة من السلاح وتنزلها إلى دور وسيط بدلاً من عميل للاضطهاد.

المتحدثون غير الناقدين باسم الخطاب السائد يتمسكون بلغة جامدة لا تسمح بحريات كبيرة فى التفسير ولا تتسع لتغييرات كبيرة فى المعنى. وحيث إنهم لم يضطروا مطلقًا لإيجاد موقع لتصويراتهم الخاصة فى الخطاب السائد، فإن مثل هؤلاء المتكلمين يساندون "قانون الأب" الذى يشترط تعادلاً بنسبة واحد إلى واحد بين الإشارة ومدلولها، ويسعون إلى فرضه على آخرين مختلفين. و"قانون الأب" هو نظرية جاك لاكان بأن اللغة هى وسيط تدخل من خلاله إلى المجتمع وتتمكن من الأداء فيه، وأن اللغة تمثلها وتطبقها الشخصية السلطوية للأب فى العائلة.(٣) . وبالمفارقة مع جمود وانضباط الخطاب المتمحور حول الذكورية، يُنظر إلى التعبير الأنثوى على أنه منساب شاعريا وملىء بالغموض واللا تحديد، وهكذا فإن الناشطات النسويات الفرنسيات، رغم خلافاتهن الداخلية، قد نبذن كتب الخطاب الغربى المبرمج لتجربة النساء إذ يقوم بوضع

الرجل (أبيض ومن الطبقة العليا) كمركزيته المرجعية. وهذا الادعاء للمركزية قد عُبر عنه فى الدين والفلسفة والسياسة واللغة. . لا عجب أن الاندفاع الأول للرجل الأوروبى، وفعليا مطلبه الذى لا يقاوم، حال التعرف على طفل بأنه ابنه، هو أن يطلق عليه اسمه، اسم الأب على ذلك الطفل. والأطفال الذين يحملون اسم أمهم يوصمون بأنهم خارج القانون، وحرفيا "غير شرعيين".

غير أنهن، فى التصوير الصارخ لتعبيرهن الشخصى عن الغير، لم تقم الناشطات النسويات الفرنسيات فى نقاشهن للخطاب الرمزى كوسيط للنبذ بذكر الدور الذى لعبه الاستعمار لكل غير الغربيين. ومثل رئيسى هو هيلين سيكسو التى ترعرعت كفتاة فرنسية يهودية (بيضاء) فى الجزائر والتى تتحدث عن "السواد" وإفريقيا باصطلاحات صارمة الرمزية، مختارةً هذه الاصطلاحات لتمثيل تجارب النساء الأوروبيات. وتكتب سكسو: "حالما تبدأ (النساء) بالكلام، فى الوقت نفسه الذى تُعَلّمن فيه اسمَهن، يمكن أن تُعَلمن بأنّ نطاقهن أسود: لأنكِ إفريقيا، أنت سوداء. قارتك غامقة. والغامق خطر... نحن مبكرات النضج . . نحن المكبوتات فى الحضارة . . . نحن سوداوات ونحن جميلات" (١٩٨١، ٢٤٧ – ٤٨). وكونهن تورطن فى خطاب رمزى عن الاستعمار الذى يشملهن لأنهن بيضاوات، فإن هذه الناشطات النسويات الفرنسيات يفشلن فى أن يخاطبن بشكل مناسب الجانب السطحى من التمحورية الأوروبية حول الذكورية ومحوها للتجربة غير الغربية، ذكورية وأنثوية. وبدورها، تمحو كريستيفا بشكل مماثل حقيقة اضطهاد الجزائر إذ تساوى فى الاختلافات بين الأجانب فى داخلهم والأجانب بحد ذاتهم. وهذا واضح أكثر الشىء فى كتابها الحديث **أغراب لأنفسنا** مع أنه يمثل تدرجًا طبيعيا لكتاباتها منذ نفيها الشخصى كمنشقة سياسية وفكرية من أوروبا الشرقية لقيت ترحيبًا فى فرنسا. وهكذا فى **غرباء لأنفسنا**، حيث تبحث فى أمر ميرسو، شخصية الغريب فى كتابات ألبير كامو، تقول كريستيفا، "إن ميرسو على البعد نفسه عن مواطنيه كما هو عن العرب إن لم يكن أكثر. فعلى ماذا يطلق النار خلال الهلوسة التى تطغى عليه والتى لا ينفذ إليها شىء؟ على الخيالات، سواء فرنسية أو مغربية، لا يهم إلا قليلا" (١٩٩١، ٢٦). وكما يشير وينفرد وودهل فى **تحولات**

مظاهر المغرب، وهو دراسته الممتازة عن استخدام/إساءة استخدام المجازات الأنثوية فى الآداب المغربية، "بفضل التركيز على الشعور الذاتى بالانتماء الأجنبى ونزع علاقته بشكل منظم مع عدم التساويات الاجتماعية، تنتهى كريستيفا إلى إهمال الأجانب الذين تشعل صفتهم الأجنبية، خلاف صفتها هى الأجنبية، العداء والعنف فى فرنسا" (١٩٩٣، ٩٢). وما يلفتنى على أنه أكثر إساءة هو حقيقة أن أحداً لم يبين، من خلال قراءة ما يسمى رائعة كامو، أنه لم تجر محاكمة فرنسى واحد لقتله عربيا خلال فترة احتلال فرنسا الطويلة للجزائر.

بما أنها ترعرعت كعربية فى الجزائر، لم تستطع جبار أن تتجاهل الاستعمار. وكان أبوها، معلم المدرسة، هو الذى عرفها على الفرنسية "لغة المضطهد"، ولكن كذلك لما تشير إليه هى بأنه "اللسان الأب". تبدأ جبار **فانتازيا** بتحذير، إدراك للخطر المحتمل بتملك الفرنسية: "بنت عربية صغيرة ذاهبة إلى المدرسة للمرة الأولى صباح أحد أيام الخريف، تسير يداً بيد مع والدها. قوام طويل منتصب بطربوش وبزة أوروبية يحمل كيساً فيه كتب مدرسية. إنه معلم فى المدرسة الابتدائية الفرنسية. بنت عربية صغيرة فى قرية فى الساحل الجزائرى . . . ومنذ اليوم الأول التى تترك فيه بنت صغيرة بيتها لتتعلم الأبجدية، يتبنى الجيران تلك النظرة المدركة لمن يستطيعون أن يقولوا بعد عشر سنوات أو خمس عشرة "لقد قلت لك هذا سيحدث!" وهم يشفقون على الأب المتهور، الأخ غير المسئول" (١٩٩٣، ٣). وبالنسبة لمن هم مستعمَرون، تملك الفرنسية بعداً أسطوريا. إن تعلمها يبدو وكأنه إطلاق لعملية تحويل لا تؤمن إمكانية الرجوع. من الواضح أن للحظ علاقة بالجنس: فالأقرباء الذكور، "الأب المتهور" و "الأخ غير المسئول" قد سمحا لامرأة أن تتذوق تلك الثمرة المحرمة، أن تفقد براءتها. غير أن هؤلاء الرجال يبدون أنفسهم ذوى حصانة من "الخطر" الذى يتهدد الفتيات الصغيرات. ومثل التجربة الجنسية التى يعتبرها الخطاب التقليدى تصرفًا مخجلاً لدى الفتيات العزباوات والنساء، فى حين يُحتفى بها على أنها دخول فى بلوغ الرجولة بالنسبة للرجال، كذلك تعلم الفرنسية يحمل قيماً مختلفة حسب ما إذا كان الطالب ذكرًا أم أنثى. غير أنه فى نفس أساس هذا "الخوف"، وتحديداً بالنسبة لأن الخطر يهدد النساء، يكمن إدراك حقيقة أن تعلّم الفرنسية قد يوفر فى الأرجح مدخلاً للتحرر.

نرى لاحقا أن الفرنسية توجد بالفعل إمكانات غير مسبوقة للنساء، خاصة أنها سمحت بتطور فى العلاقة بين أبوى جبار اللذين أصبحا تقريباً متواطئين فى الحب إذ تعلمت والدة جبار الفرنسية.

بعد بضع سنوات من زواجها تعلمت والدتى قليلاً من الفرنسية . . ولا أعلم تماماً متى بدأت والدتى تقول، لقد أتى **زوجى**، لقد ذهب **زوجى** . . . سوف أسأل **زوجى** ، ... إلخ، رغم ذلك فإننى أستطيع أن أشعر كم كبد استحياءها أن تشير إلى والدى بهذه الطريقة.

كان الوضع وكأن بابَ سيل قد تفتح داخلها، ربما فى ما يعود لعلاقتها بزوجها. وبعد سنوات، خلال الصيفيات التى قضيناها فى بلدتها الأصل ، كانت والدتى وهى تتحدث بالعربية مع أخواتها وبنات عمها تشير إليه بشكل طبيعى باسمه، حتى بشىء يسير من التفوقية. . .

ومضت سنوات، وبتحسن مقدرة والدتى على تكلم الفرنسية بينما كنت لا أزال طفلة لم أتعد الثانية عشرة، بدأت أدرك حقيقة غير قابلة للدحض: تحديداً أنه فى مقابل كل هذه النساء كان والداى يشكلان زوجا. (جبار ١٩٩٢، ٣٥ – ٣٦).

مع ذلك، ففى حين قربت الفرنسية بين والديها، إلا أنها أنشأت غربة بين والدة جبار و " جمع النساء" اللائى لم تكن تقدر على التكلم معهن إلا بالعربية واللواتى تعرض تواضعها للمعاناة معهن دائما. لقد ابتعدت أم جبار من خلال توصلها إلى تعلم الفرنسية عن الانتماء الكامل لمجتمع النساء المسلوبات القوة ووضعت نفسها فى جبهة متحدث ومعلم لتلك اللغة الأجنبية التى تسبب الغربة حتى وإن كان ذلك فقط من خلال ادعائها بأنها جزء من زوج. وكان استعمالها لتعبير " زوجى" مثل الإشارة إليه باسمه الأول يوحى بحميمية مفقودة فى الإشارات الشائعة لدى نساء أخريات إلى أزواجهن، إشارات مثل "هو" أو حتى "العدو". إضافة إلى هذا فإن المقابل المتضمن لتعبير "زوجى"، تحديداً "زوجتى"، يعرفها على أنها فى مركز شريك فرد وليست مجرد واحدة من "جمع النساء"، عضو فى الحريم لا ادعاء خاص لها بالذاتية.

ولابد أن الفرنسية، بتداعيات التحرير التى ترافقها، كانت تسبب الغربة بشكل مساو لجبّار الفتية. وتظهرها صورة لمدرسة والدها القروية عام ١٩٣٩ فتاة وحيدة بين خمسة وأربعين صبيا. كيف تستطيع جبار أن تسجل أفكار الناس الذين تتذكر نظراتهم ولكن تكتفى بافتراض أنها لتعبير مستقبلى؟ ثم كيف تستطيع، وهى تكتب بالفرنسية، أن تدرج جاراتها الإناث اللواتى لم يخطين عبر أبواب مدرسة والدها ولم يتعلمن أن يقرأن أو يكتبن مطلقًا؟

مجرد حقيقة كون جبار أنثى لا يمكن أن يؤهلها وحده لدور الناطقة باسم "جمع النساء". وعلينا تفادى الوقوع فى فخ اعتبار أن النساء محكومات جوهريا بوضعهن من ناحية بيولوجية حتى عندما نؤكد أننا نعبر عن انفسنا بعدد كبير من الطرق البديلة. إننى أقول إن صيغنا البديلة للتعبير هى نتيجة أدوارنا المشكلة اجتماعيا والتى أنزلتنا تاريخيا إلى هوامش الصيغة الاجتماعية، الخطاب الرسمى المسيطر. نعم، إن النساء يستطعن التصرف باللغة ببعض الحرية، وقد فعلنا ذلك تاريخيا كلما سعينا لأن نرى أنفسنا ممثلات باللغة. وفى مختلف نواحى الحياة، الماضية والحاضرة، من العلمانية إلى الدينية، كان على النساء أن يفسرن ويعدلن اللغة ويتلاعبن بها وأن يتجاوزن جمودها حتى نضمن لأنفسنا مسرحًا للتعبير، وللتمثيل.

لجأت النساء إلى التفسير كلما أطلقت أقوال كان يفترض أنها تنطبق على الجميع. وبالفعل، إذا كانت اللغة ستعنى لنا شيئًا على الإطلاق فلابد أن يكون فيها ما يزيد عن "علاقة الكلمة بالكلمة" حسب قول لاكان. إن الخطاب المسيطر السائد يبقينا لدنات، يزيد مرونتنا، من خلال المناورات اللغوية المكثفة التى نخوضها لجعلها متصلة بتجاربنا كنساء. ويتأكد هذا أكثر عندما يكون الخطاب بعيداً عنا درجتين، كأجنبى واستعمارى.

قبل **فانتازيا** بعقدين تقريبًا، أثناء محاولتها كسب الطلاقة بالعربية، كانت جبار قد جابهت صدمة تلقيها التعليم بلغة تغريبها. وكانت أمها، قبل ذلك بجيل، قد عانت ضمن

مجتمعها عندما أثرت نفسها فرديا بمعرفتها للفرنسية. فهى مثلاً ، عند استلامها رسالة من زوجها المعلم، شعرت بالإطراء والحرج فى وقت واحد؛ لقد خلّفتها الكلمة المكتوبة بالفرنسية فى ضياع لكلمات بالعربية المحكية:

' كتب اسم زوجته ولا بد أن ساعى البريد
قد قرأه ؟ يا للخجل ! . . .
كان بإمكانه على الأقل إرسال البطاقة
إلى ابنه، حفاظا على مبدأ الأمور، حتى ولو كان
ابنه فى السابعة أو الثامنة!
ولم ترد أمى. على الأرجح أنها
سُرت وحتى أنها شعرت بالإطراء، ولكنها
لم تقل شيئا. ربما أنها شعرت فجأة بعدم
ارتياح أو احمرت وجنتاها من الحرج ؛
نعم، لقد كتب لها زوجها شخصيا٢٤٦ . . .
وكانت التبادلات المهموسة لهذه النساء
المعزولات تمس وترًا خافتًا لدى، كبنتٍ صغيرة
لها عينان تلاحظان. ' (جبّار ١٩٩٣، ٣٧- ٣٨).

إن تجارب جبار وأمها، وجيل كامل يفصل بينهما، شبيهة من حيث إن كلتا المرأتين لا تستطيع بعد التعبير عن نفسها بالعربية، كنتيجة مباشرة لدراستهما الفرنسية، دعك عن أنها دراسة أدارها رجل. غير أن ما هو أكثر تميزًا هو أن جبار ما زالت تستطيع التواصل مع لحظة الحرج تلك التى لابد أن أمها شعرت بها، رغم أن

الظروف المباشرة كانت نفسها مختلفة. استلمت الأم بطاقة بريدية كتبها رجل، والأرجح أنه ذكر ما فعله وهو بعيد عن بيته أو نقل أخباراً أخرى سطحية عن نفسه. إن استلام مثل هذه البطاقة التى تظهر اسمها بصفتها المرسل إليها يقلق راحتها إلى حد إسكاتها اجتماعيا حتى والبطاقة تسبب لها سروراً شخصيا. من ناحية أخرى فإن جبار امرأة تسعى إلى تسجيل المشاعر والتجارب الحميمية - سيرة ذاتية هى من حيث الأساس مختلفة عن بطاقة بريدية. إنها المرسِلة وليست المستلمة. غير أنها هى أيضاً محبطة بألفتها مع الفرنسية. وإن هذا الشعور بالإحباط هو ما يتخطى الفجوة بينها وبين أمها، والمجتمع النسائى الأكبر الذى يمزق وَحدته فرضُ اللغة الأجنبية. وهكذا فإن كتابة جبار، مثل كتابات ناشطات نسويات كثيرات، مصادقة لمعرفة حسية وعفوية، لتاريخ تناقلته الأجيال السابقة شفهياً وعبر الجسد، إذ إنه لن يُعثر على ذلك فى الأمور العابرة التى كتب عنها والدها فى بطاقاته البريدية، وأقل من ذلك فى الكتب المقررة التى قرأتها فى المدرسة الفرنسية.

تستذكر جبار فى المقطع أعلاه كلا من البطاقة البريدية و"التبادلات المهموسة" للنساء المعزولات المحيطات بها. وفى أماكن أخرى تستمر على وضع أصوات النساء فى الصدارة، مسترجعة هذه الأصوات ومعيدة إدخالها إلى الرواية التاريخية التى كانت قد أغفلت تسجيلها. وبعض المقابلات والروايات الشفهية التى جمعتها من أجل **النوبة** مشمولة فى الجزء الثالث من **فانتازيا**: "أصوات من الماضى"، فى عدة فصول يحمل كل منها عنوان "صوت". وفى حين أن التعدد الناتج للأصوات ليس مستنفداً إلا أنه يوحى بتغاير تجارب الآخرين التابعين إذ ينتج مفعولاً من الأصداء بتنوعاته التى لا تحصى، بتكراره اللا متناهى.

إن "الأصوات" الكثيرة فى **فانتازيا** تحكى تجارب النساء كأشخاص أفراد وكذلك كعضوات فى مجتمع مستعبد. وهكذا فإن "صوتاً" واحداً يتكلم ولكن ليصمت ثانية عندما يسعى أخوها الأكبر لحمايتها من قسوة الموت: "إن أخى الأكبر، عبد القادر، أتى من خلفى وفجأة قال للآخرين بغضب 'لماذا أريتموها الجثة؟ ألا تستطيعون أن تروا

أنها مجرد طفلة؟"، وقلت وأنا أستدير، "رأيته يسقط! أمامى تمامًا!" ثم اختفى صوتى" (جبار ١٩٩٣، ١٢١). ويعطى "صوت" آخر الإنذار وهو يسمع الفرنسية ينطق بها، ويحيط به الموت بسرعة:

كنت أستطيع سماع الفرنسية تحكى، ليس بعيداً.
وسألت باستغراب، "من الذى يتكلم الفرنسية؟"

وقالت المرأة العجوز، 'أحد رجالنا على الأرجح!'
فأجبت، 'كلا، أنت تعرفين تمامًا أنّه يمتنع
علينا التحدث بالفرنسية الآن!'

واستدرت لأنظر ولمحت جنوداً فرنسيين.
فأعطيت الإنذار، صارخة، 'جنود! جنود!'

ولم أكد أبدأ الركض حتى بدأ إطلاق النار.
وكان أحد الأطفال (بعض النساء المتزوجات
كان لهن أطفال) قد نهض للتو وخرج مترنحًا
قبل الجميع: أصابته رصاصة فى منتصف جبهته
وسقط على الأرض أمامى (١٣٢).

وفى حادثة أخرى، لابد أن يعانى "صوت" آخر بسبب إعلام مقاتلى التحرير عن قرب وصول جنود فرنسيين: "عندما عدت من التقاء الإخوة، علمت فى القرية أن الفرنسيين سيقومون بتجريد غارة على الجبال. وقد نقلت المعلومة . . . وهذا هو سبب أننى وجدت نفسى أواجه الضابط الفرنسى . . . واستجوبونى هذه المرة بالكهرباء إلى أن . . . اعتقدت أنى سأموت" (١٦٠ – ١٦١).

وبالفعل فإن الأصوات ترن فى الجبال، فى الكهوف، صادرة من كل مكان، غامرة **فانتازيا**. ويصبح ألم الضحايا صرخة بدائية، رعدة مدوية متكررة إلى **ما لا نهاية**. وفى هذا المجال، يصبح غيرَ واردٍ أن المرأة المعينة التى صدر ذلك عنها قد سقطت، لأن بنيتها شبه الصدى تجسم الصوت، مضاعِفة نداءاته. و"الصوت الجماعى العاصف"، يسمعه كل واحد، بما فى ذلك المسئولون عن إخماده. ويسجل يوجين فرومنتان، أحد مؤرخى غزو شمال إفريقيا، ذلك الخرق للصمت: "وارتفعت صرخة تمزق القلب – مازلت أستطيع سماعها وأنا أكتب إليك – ثم مزقت صرخات الهواء وانفلت الهرج" (ورد فى جبار ١٩٩٣، xxii).

تعلق جبار فى **فانتازيا** أن أيا من الروايات السبع والثلاثين عن حصار مدينة الجزائر عام ١٨٣٠ لم تكتبه امرأة. وتَعدد الأصوات التى تذكرها فى تلك الرواية تساعد على تصحيح ذلك الصمت. وكما تبين دوروثى بلير فى تقدمتها للترجمة الإنجليزية: "إن بطل المقاومة الجزائرية للغزو الفرنسى كان السلطان الأسطورى عبد القادر، ولكن الحوادث التى تبرز هنا هى تلك التى تمثل معاناة النساء" (جبار ١٩٩٣، دون موقع). كذلك تتخذ **فانتازيا** وظيفة النظر إلى الوراء إذ تبدأ بمشهد نساءٍ ينظرن إلى البحر ويراقبن الأسطول الفرنسى يقترب من شواطئهن. وهى هنا أيضا، بإعطاء صدارة للوجود الجسدى النسائى فى حيزٍ مفتوح، فى تضادٍ مع العمى الذكورى لوجود النساء فى اللحظات التاريخية، وتوقعِ الأسطورة الاستشراقية بأن النساء العربيات سلبيات دائمًا، "غائبات" دائمًا: "إنِّى أستطيع أن أتصور زوجة حسين تهمل صلاة الفجر لتصعد فوق إلى السطيحة. كم امرأة أخرى ممن يلجأن عادة إلى سطيحاتهن آخر النهار قد تجمعن كذلك هناك لينظروا الأسطول الفرنسى المبهر" (جبّار ١٩٩٣، ٨).

رغم تركيزها على تجارب النساء، فإنّ **فانتازيا** ليست كلها تاريخًا شفهيا ونسائيا، فهي تضم أحداثًا أخذت عن سجلات مغمورة، من رسائل خطها ضباط ثانويون إلى عائلاتهم في فرنسا، أو من المذكرات الخاصة للمستعمرين الأوائل، كلها يقاطعها صوت جبار نفسها في فصول سيرتها الذاتية، أو صوت النساء العديدات اللواتي أجرت لهن مقابلات، **حاملاتِ الشعلة**، نساء شاركن في حرب التحرير. وفي حين أن بعض الأقسام تظهر نساء عميلات، فإن أقسامًا أخرى تصورهن كضحايا لغزو مطلق الهمجية. كثيرات منهن قُطِّعت أيديهن وأرجلهن من قبل الفرنسيين للحصول على جواهرهن، وآلاف مُتن بسبب إطلاق الغاز على القبائل الثائرة في الكهوف التي التجأوا إليها. ومما له مغزى أن أيا من هذه المقاطع التي تصور النساء كضحايا لا ترويها النساء أنفسهن. بالأحرى، إنها نظرة الذكر الفرنسي التي تراهم هكذا، سالخة إياهم بشكل رمزي عن الوظيفة التي يمثلونها في الأحداث التي تظهر "أصواتهن" نفسها. وجبار، ثنائية اللغة وثنائية الحضارة، تدمج التقارير الفرنسية القديمة مع الروايات العربية المعاصرة. وبهذا، فإنها تكذب التأكيد بأن التقارير الرسمية (الذكر/المنتصر) هي قطعية في حين أن الروايات الشفهية (الأنثى/المقهورة) تمثل، في أفضل الأحوال، ذاكرة بعيدة يجري طمسها في النهاية بواسطة "الحقيقة البادية بذاتها" لكتب التاريخ. إضافة إلى هذا فإن استخدام جبار المدمر للفرنسية المكتوبة/المطبوعة لتسجيل هذه الروايات الشفهية يجعل تلك اللغة نفسها في "أنثوية" ملتبسة، متضاربة، تتجنب دائمًا غلق الموضوع"(٤).

"بيفور"، الفصل الأخير في الجزء الأول، هو تصوير رئيسي لهذه **"الكتابة الأنثوية"**، عرض لمعركة وعواطف بدهية، تؤكد على الحسي، جسدها هي - لا الوثائق الرسمية - كوسيطٍ للاستمرارية والتعبير ولجنسها. وتروي جبار انطباعاتها لدى دخولها كهفًا مظلمًا أبيدت فيه قبيلة. وبزيارة الموقع الذي قُتِل فيه أجدادُها ("خُنِقوا بالغاز") أثناء غزو فرنسا للجزائر، تعاني عذابهم بحشرجة في حلقها: **"لقراءة هذه الكتابة يجب أن أنحني إلى الخلف، أن أغمس وجهي في الظلال، أن أفحص السقف المقنطر من الصخر أو الرمل الطبشوري، أن أعير أذني لهمساتٍ تصعد عن زمن أبعد**

من الذاكرة، أن أدرس هذه الجيولوجيا الملطخة بالدم. أية رواسب من أصوات تكمن متعفنة هنا؟ أية رائحة تعفن تنضح خارجًا؟ وأتلمس حولي و قد استثيرت لدى حاسة الشم، وأذناى يقظتان، فى هذا المد الصاعد من الألم العتيق. وحيدة، معراة ، منزوعة الحجاب، أواجه صور الظلام . . . ويردد جسدى أصواتًا من انهيال لا ينتهى لأجيال نَسَبى" (جبار ١٩٩٣، ٤٦).

إن تدمير الخطاب السائد، الفرنسية ، يتم هنا عبر قراءة جبار لصورتها على الحائط، وهى صورة تُقرأ من اليمين إلى اليسار كما فى العربية: "**إنّ الشعل المتقطعة لنيرانٍ متتابعةٍ تشكّل أحرف الكلمات الفرنسية، وقد استطالت أو تمددت بشكل غريب، على حيطان الكهف، راسمة بالوشم، بلطخات رهيبة، أوجها اختفت ... وللحظةٍ عابرةٍ ألمح الصورة المرآتية للكتابة الأجنبية ظاهرة بأحرف عربية، مكتوبة من اليمين إلى اليسار فى مرآة العذاب"** (جبار ١٩٩٣، ٤٦). والنص "العربى" الذى تستشعره فى الظلام يحكى قصة خلاف المكتوبة بالفرنسية. إنه يحكى قصة عذابٍ لم يكن بالإمكان تفصيلها بالفرنسية، ولا حتى باللغة العربية، وهى نفسها رمزية وأبوية مثل الحضارة التى تدل عليها وتسعى كذلك إلى نبذ النساء فى مركز المستلم السلبى لا فى مركز الفاعل النشط. وبدلاً من ذلك، فإنّ جبار، وجسدها محنى إلى الوراء ووجهها العارى منغمس فى الظلال، تفسر العلامات المظلمة للعذاب، منعطفة على ذاكرة الضحايا، متلمسة حولها، وأذناها يقظتان وحس الشم لديها مستثار. إن معرفتها هى للقراءة والكتابة لا طائل منها ، من المستحيل القراءة فى الظلام الدامس. لكن حواسها الأخرى كلها مستعدة لاستقبال رسائل الكهف التى لا تُحصى والخطاب المضاد الذى تختطه متعدد كما كان الاضطهاد. وهى "تقرأ" بالعربية لا بالفرنسية، وتنتج صورة مرآتية، أى صورة سلبية/نافية، ويتم نقلها عبر الجسد، موقع "الآخرين" الإناث.

و "الحدث" التالى فى **فانتازيا**، الفصل الأول من الجزء الثانى، هو "تاريخ رسمى" ما تصفه راناجت غوها وهى تكتب عن "النثر فى العصيان المضاد" فى الهند المُستعمَرة بأنه "خطاب رئيسى"، شارحة أنه "رسمى فى طبيعته دون استثناء تقريبًا ،

وكان رسميا كذلك بالنسبة لأنه قصد منه بشكل رئيسى أن يستعمل إداريا لإعلام الحكومة، حتى تتصرف وتقرر سياستها" (١٩٨٨، ٧). وجبار التى تعلمت بالفرنسية وسعت إلى التعبير عن أصوات مختلف المشاركين فى الثورة الجزائرية، لم تفشل فى تضمين النصوص المكتوبة "من الشمال إلى اليمين"، نصوص كتبها الضباط الفرنسيون إلى مواطنيهم، يشرحون الاستراتيجية والسوقيات العسكرية. ولكن هذه النصوص الرسمية لن تُقرأ ثانية مطلقًا بنفس هالة المرجعية و/أو الموضوعية بسبب مقابلتها جنبًا إلى جنب بتلك التى تفصل وتدون صرخات الضحايا. وإن نقلها عن المدونين تخريبى بطريقة أخرى إذ إنها تكشف أنهم كانوا متأثرين بمنظر القبائل المذبوحة، غير محصنين ضد مشاعر الندم والذنب والغضب على وحشيتهم نفسها. إنهم يبيتّون مشاعر غامضة بالنسبة للأوامر التى نقلها الخطاب السائد، ناسفين بذلك الشرعية نفسها لذلك الخطاب وادعاءه بالمرجعية. وهكذا فإن بيليسير، الذى كان مسئولا عن خنق قبائل عديدة بالغاز فى الكهوف التى زارتها جبار، وقد تحول نتيجة تماسّه مع جثث ضحاياه أنفسهم، يصور مشاعره: "أخرجوهم بالدخان دون رحمة، كالثعالب". أمَرَ بيغو، وأطاع بيليسير: "ذلك ما كتبه بيغو، وقد أطاع بيليسير، ولكنه عندما انتشرت الفضيحة فى باريس، لا يَفضح الأمر. إنه ضابط بحق، نموذج على **روحية الفريق** ولديه شعور بالواجب؛ إنه يحترم قانون الصمت" (جبّار ١٩٩٢، ٧٠).

غير أن "قانون الصمت" لم يستطع أن يطمس إلى الأبد المناظر الشريرة التى شاهدها بليسير. ومرة ثانية تبرهن الأجساد، حتى فى موتها، أنها أقوى من الكلمات وتهزم محاولات التقارير الرسمية، وتُحال إلى الشخص الأكثر جدارة برواية عذابها: لا المعتدى الفرنسى الذكر ولكن الأنثى الجزائرية، قريبة القبيلة التى قتلت بالغاز:

بعد أن يخرج بليسير من تماسّه المشوَّش مع الضحايا من قتلى الغاز المكتسين بأسمالهم المكسوة بالرماد، يكتب تقريره الذى كان ينوى صياغته باصطلاحات رسمية. ولكنه لا يستطيع ذلك؛ لقد أصبح، إلى الأبد، الشرير المساح المتحرك لهذه المدن تحت الأرض، المحنِّط شبه الودى لهذه القبيلة التى لن تركع مطلقًا . . . وبليسيير، متكلمًا

نيابة عن هذا العذاب الذى طال، ونيابة عن ألف وخمسمائة جثة دفنت تحت القنطرة، مع قطعانها التى لم تكف عن الغثاء حتى الموت، يعطينى هذا التقرير، وأنا أقبل هذا اللوح الممسوح الذى أكتب عليه الآن غضب أجدادى المتفحم (جبار ١٩٩٣، ٧٩).

تعرضت التقارير الرسمية المخزية للرقابة فى باريس ولكن بلاغة الجثث ما زالت تحكى قصص الجزائر المتعلقة بما هو تحت الأرض وبالآخرين التابعين حتى بعد زمن كبير من الموت الفعلى. والكهف هو فى أن واحد قبر جماعى دفنت فيه القبيلة المذبوحة ورحم يولد الحياة معيداً توليد جبار إلى مجتمعها الوطنى.

ويستفز بوسكيه، وهو مؤرخ آخر للمجازر الفرنسية، منظرُ جثة امرأة: "يستغرق بوسكيه مفكراً بالفتى الذى قُتِل وهو يدافع عن أخته. . ويذكر المرأة غير المسماة التى اجتُزت رجلها، **اجتُزَّت من أجل الخلخال** ، وفجأة ، وهو يدون هذه الكلمات، تمنع حبر الرسالة كلها من أن يجف: بسبب القذارة المتبدية فى اللحم الممزق والتى لم يتمكن من إخفائها فى وصفه " (جبار ١٩٩٣، ٥٦). اللحم يمنع الحبر أن يجف، أن يشكل التقرير النهائى للغزو. اللحم يمكن جبّار من معاناة ألم حضارتها وهى تتخذ وضعية متعبة فى عتمة الكهف الشبيهة بالرحم. وهو يسمح لها كذلك بأن تقلب النص الفرنسى، ويحررها من القيود الفكرية التى كانت اللغة الفرنسية ستفرضها عليها. ويرن الصوت الجماعى الجامع لأنّ "الكتابة لا تخمد الصوت ولكنها توقظه، وبشكل رئيسى ليبعث الحياة فى عدد كبير من الأخوات المسحوقات"(٢٠٤).

لقد نُشِرت نسخة من هذا البحث أصلاً فى **غشيات ، رقصات وصراخ : الفاعليّة والمقاومة فى روايات النساء الإفريقيات** لندى إيليا ، ص ١١ - ٣٤ (غارلاند ٢٠٠١). أعيدت طباعتها بإذن من روتلدج إنك.

إيضاحات

١- انظر جونز ١٩٨٥ من أجل موجز ممتاز عن "الكتابة النسائية" .

٢- انظر ألوله ١٩٨٦ من أجل دراسة عن تصوير نساء شمال إفريقيا كأجنبيات - مثيرات للشهوة.

٣- انظر "وظيفة الحرف في اللاوعي أو المنطق بعد فرويد" في لاكان ١٩٧٧ ، وقد جرى بحث نظرية لاكان بشكل وافٍ في ليمير ١٩٩٧ .

٤- انظر غوسيي ١٩٩٤ للاطلاع على نقاشٍ ممتاز عن استخدام جبار للفرنسية لأغراض "الكتابة النسوية" .

إيتيل عدنان

ولدت إيتيل عدنان، وهى شاعرة وكاتبة وفنانة مفعمة الحيوية، فى لبنان عام ١٩٢٥ لأب سورى مسلم وأم يونانية مسيحية. ودرست الفلسفة فى السوربون فى باريس وفى جامعة كاليفورنا فى بيركلى وفى جامعة هارفارد، وعلمت فلسفة الفن فى الكلية الدومينيكية فى سان رفائيل، كاليفورنيا، سنوات عدة. كذلك فإنها قدمت محاضرات كثيرة فى مؤسسات أكاديمية عبر الولايات المتحدة كلها وأقامت معارض لفنها فى الولايات المتحدة وأوروبا والشرق الأوسط. ويشمل ما نشر لعدنان **لقطات قمر** (١٩٩٦)، **حواس خمس لموت واحد** (١٩٧١) ، **جيبو والسرعة الجهنمية لقطار بيروت- أنفير** (١٩٧٣)، **ست مارى روز** (١٩٧٨)، **الرؤيا العربية** (١٩٨٠)، **بابلو نيرودا هو شجرة موز** (١٩٨٢)، **من أ إلى ى** (١٩٨٢)، **الهندى لم يكن له حصان قط** (١٩٨٥)، **رحلة إلى جبل تمالبى** (١٩٨٦) ، **باريس وهى عارية** (١٩٩٣) ، **لأزهار الربيع وتجليات الرحلة** (١٩٩٠)، **عن المدن والنساء (رسائل لفواز)** (١٩٩٣)، **هنالك: فى ضوء وعتمة الذات والآخر** (١٩٩٧). و **ست مارى روز** كتبت أصلا بالفرنسية وفازت بالجائزة الفرنسية للبلدان العربية لعام ١٩٧٨، وقد ترجمت بعد ذلك إلى الإنجليزية (١٩٨٢)، والعربية والإيطالية والهولندية والألمانية والأردو. وتوزع عدنان وقتها حاليًا بين الولايات المتحدة وفرنسا ولبنان.

الصوت والتمثيل والمقاومة:

ست مارى روز لإيتيل عدنان

ليزا سهير مجج

"ليس الغرض من الخيال

ببساطة تغيير العالم الخارجى

أو تغيير الإنسان بكامل

منظومته أو منظومتها

من الإمكانات والاحتياجات،

ولكن كذلك وبخصوصية أكبر

تغيير القوة نفسها على

التغيير ، أن يجرى العمل

بموجب طبيعة الإبداع وأن

يتم تنقيحها باستمرار"

إلين سكارى

الجسد المتألم

ست مارى روز(١) . رواية اللبنانية/العربية - الأمريكية إيتيل عدنان عن حرب ١٩٧٥ اللبنانية، معروفة جيداً نظراً لنقدها لأحوال لبنان الاجتماعية والسياسية أثناء الحرب وبسبب من تحليلها النسوى القوى. والرواية التى تحتل مركزاً مهما فى المجموعة التى بدأت تظهر للأدب العربى النسائى، تطرح تبصراً خاصا حول تقاطعات تراتبيات السلطة فى لبنان، ما كان منها مستنداً إلى الاستعمار أو إلى تقاطعات الجنس والسياسة والمذهب والطبقات. وكما يقول الناقد توماس فوستر، تقرر **ست مارى روز** أن "الكتابة عن الجسد بصفة جنسه أمر حاسم لفهم التاريخ اللبنانى الحديث"، وهى ترسم الدور المحورى "لكبح النساء عقائديا ضمن الصراعات السياسية للتشكل الوطنى والانتماءات الدينية والهويات العرقية " (فوستر ٦٠: ٦٧). وبصفة أنها أول رواية نُشرت عن حرب لبنان ونص شاخص فى النتاج العربى النسائى، فإن **ست مارى روز** توضح ضرورة نسب النشاط العربى النسائى إلى مضموناته السياسية.

غير أن **ست مارى روز**، بالاقتران مع هذا النقد الاجتماعى-السياسى، تعمل كذلك على صعيد نص يعكس الذات، مستخدمة شكلها الروائى نفسه والمواضيع المحتواة فيها لإثارة أسئلة حول فاعلية التصوير الفنى فى تحدى بُنى الاضطهاد ودور الفنان فى مقاومة الظلم والعنف. وتؤكد الرواية، فى أكثر مستوياتها جوهرية، على إمكانية تحدى القوة المضطهدة وتطرح أنه يمكن للتصوير الفنى أن يقوم بدور مهم فى مثل هذه المقاومة. وهكذا يقوم بوظيفة نص "للمقاومة" (انظر هارلو ١٩٨٧)؛ نص يسعى لكشف وتحدى وتغيير بُنى الاضطهاد. غير أن **ست مارى روز** توضح فى الوقت نفسه أن التصوير مدرج داخل بُنى السلطة الاضطهادية وقد يصبح متواطئًا معها. وهذا التوتر بين المقاومة والتواطؤ مغلف بشكل واضح جدا فى تصوير الرواية للتعبير التفصيلى: عملية التعبير الصوتى، وبالتالى تمثيل الذات والآخرين. وفى حين تصر الرواية على ضرورة الكلام ضد الاضطهاد، حتى فى أحوال العجز، فإنها تبين كذلك التعقيدات المتضمنة فى محاولة التعبير عن تجربة الآخرين التابعين وتصويرها.

توضح **ست مارى روز** أن التعبير التفصيلى يعمل كواسطة نقل أساسية للفاعلية التى تُفهم على أنها المقدرة على تأكيد الذات والقيام بفعل فى العالم. ومواضيع التواصل والفشل فى التواصل وانعدام التعبير الصوتى والحديث محورية بالنسبة لاستكشاف الرواية للمقاومة وتعقيداتها. وإن إخماد صوت الذين لا قوة لهم صُور فى **ست مارى روز** بشكل دراماتيكى بطرق عدة: مجازيا من خلال انعدام التعبير سياسيا للنساء والعمال والآخرين التابعين؛ وواقعيا من خلال انعدام التعبير للأطفال "الصم - البكم" (الذين لهم فى الرواية وظيفة نماذج ممثِّلة للآخرين التابعين)؛ وعمليا من خلال استجواب وتعذيب وإعدام الشخصية الأولى، مارى روز. ومع أن الرواية تنتصر للمقاومة إلا أنها تطرح أن إخمادًا كهذا للأصوات لا يمكن تحديه ببساطة من خلال التعبير عمَّن لا صوت لهم لأن التعبير تعقله إشكاليات التمثيل: خاصة التوتر بين التعبير نيابة عن 'الآخر' وتمكين 'الآخر' من التكلم أصالة عن نفسه.

هذه التوترات حادة بشكل خاص فى أدب المقاومة حيث الحاجة للكلام نيابة عن المضطهدين تعقدها مواقع السلطة المتضمنة فى مثل هذا التمثيل. وأدب المقاومة، حسب تعريف باربرا هارلو، هو "فئة من الأدب برزت بشكل لافت كجزء من النضالات التحريرية المنظمة فى إفريقيا وأمريكا اللاتينية والشرق الأوسط" (١٩٨٧، xvii.) وتلاحظ هارلو أن "تعبير المقاومة استخدم للمرة الأولى فى وصف للأدب الفلسطينى عام ١٩٦٦ من قبل الكاتب والناقد الفلسطينى غسان كنفانى فى دراسته **أدب المقاومة فى فلسطين المحتلة: ١٩٤٨ – ١٩٦٦**" (٢). وباعتبار المضامين الصعبة التى تنشأ فيها مثل هذه الكتابات، فإن أدب المقاومة "يصر على الحقيقة التاريخية ونتائج الأعمال الأدبية وموقعها المحدد فى أحداث العالم التى تسجلها" (١١١). وبما أنها كثيراً ما تكون ذات طبيعة استشهادية، فإن نصوص المقاومة تستخدم الأشكال الأدبية لتفضح أحوالاً اجتماعية وسياسية معينة، ولتستدعى فعلاً جوابيا من قرائها. إنها توفر حكايات-مضادة يمكن من خلالها سماع أصوات الآخرين التابعين أو تمثيلها وتقديم منظورات سياسية بديلة. وكنتيجة لهذا التركيز على إيصال الحكايات المكبوتة وإعطاء قوة لأصوات الآخرين التابعين، والتى من خلالها يجرى بشكل حاسم ربط الفعل الأدبى فى الشهادة على الاضطهاد أو "كتابة حقوق الإنسان" بالتدخل السياسى، أو " بتصحيح الأخطاء السياسية" (هارلو ١٩٩٢، ٢٤٤، ٢٥٦)، يلعب التعبير دوراً مركزياً فى نصوص المقاومة. غير أن هذا الترابط بين "الكتابة عن أوضاع الاضطهاد وتصحيحها" تعقده صعوبات السرد الروائى والتعقيدات المتضمنة فى عملية التمثيل المتعددة الدرجات. ومن ضمن هذه التعقيدات العلاقة غير المتساوية بين الكتاب/الفنانين الذين يملكون التوصل إلى صيغ ومسارح للإنتاج من ناحية، وبين مواضيع تمثيل الآخرين التابعين، من ناحية ثانية، والذين يُنقذون من الصمت من خلال السرد الروائى أو المداخلة الفنية لشخص آخر. وفى حين أن رواية عدنان تؤكد على الحاجة للتعبير ضد الاضطهاد ، إلا أنها توفر كذلك نقداً ذاتى الانعكاس للصيغ التمثيلية التى يمكن من خلالها تحقيق مثل هذا التعبير.

تطرح **ست ماري روز**، على مستوى السرد الروائي، وصفًا روائيا لاندلاع الحرب اللبنانية عام ١٩٧٥ ولقيام الميليشيات المسيحية باختطاف وقتل شخص حقيقي هي ماري روز بولص، وهي مسيحية سورية - لبنانية ناشطة في تنظيم الخدمات الاجتماعية بين اللاجئين الفلسطينيين في بيروت (هارلو ١٩٨٧، ١١٠). والرواية ، الموزعة بين قسمين، **الزمن ١: مليون طير** و **الزمن ٢: ماري روز**، تتحرى إمكانات مقاومة السلطة الاضطهادية داخل مضمون تقاطع "دوائر الاضطهاد" و "دوائر الكبح" (عدنان ١٩٨٢ ، ١٠٤)، التي تصور الشخصيات النسائية الساعية لتحدي الحدود التي تقيدها، سواء أصالة عن أنفسهن أو نيابة عن أخريات. **الزمن ١: مليون طير**، وقد كتبت من منظور راوية أنثى تتكلم بصيغتها هي، تصور لبنان عند اندلاع حرب ١٩٧٥، واصفة عنف الحرب والتنظيمات الاجتماعية والسياسية للبنان في مضمون التركة الاستعمارية. ويصور هذا القسم المحاولة الفاشلة للراوية في التعاون مع صديقها منير، وهو أحد مجموعة من الرجال اللبنانيين المسيحيين الأثرياء لهم ولع بالصيد، على إنتاج فيلم تأمل أن يعبر عن مشاكل العمال السوريين المهاجرين إلى لبنان. وبهذا يقدم القسم كلاً من مشكلة تمثيل الآخرين التابعين ومسألة العلاقة بين التمثيل الفني والمقاومة السياسية/الاجتماعية. **الزمن ٢**: يصور القبض على ماري روز وإعدامها، وهي صديقة منير منذ الطفولة، كما ترويها أصوات سبع شخصيات: ماري روز نفسها، آسروها (منير وأصدقاؤه فؤاد وطوني والقسيس أبونا إلياس)، الصوت الجماعي للأطفال "الصم-البكم" الذين تعلمهم ماري روز، والراوية من **الزمن ١** التي تتخذ في **الزمن ٢** وظيفة المراقب العالم بكل شيء. وكأنما في إجابة للأسئلة المثارة في **الزمن ١** حول كيف يمكن تمثيل الآخرين التابعين، تقدم الزمن ٢ الشخصية المتطاولة لماري روز التي تمكن الآخرين المكتومي الصوت، بصفتها معلمة للأطفال "الصم-البكم"، من إيجاد أصواتهم وصيغ التعبير الخاصة بهم. وبالمفارقة مع التعريفات الانعزالية للجماعة التي يسعى آسروها لدعمها بواسطة العنف، تتحدى ماري روز الانشطار الثنائي للجنس والقومية والمذهب والطبقة، واضعة مقاومتها للاضطهاد في أرضية ارتباط مع شيء مغاير. لكن بالرغم من أن الزمن ٢ تضع ماري روز كشخصية بطولية، إلا أن هذا

القسم يوضح كذلك صعوبة تحقيق مقاومة فردية فى أحوال القوة غير المتساوية. وبقراءتهما بشكل مترابط، فإن قسمى الرواية يطرحان إطاراً للتفسير يمكن تثبيت الفن من خلاله كصيغة للتحريض السياسى حتى مع إقرار محدودياته.

كرواية لقصة "حقيقية" فإن **ست مارى روز** توفر مناسبة لمناقشة الحرب اللبنانية تتعدى الانشطارات الثنائية للدين إلى تحليل أكثر تعقيداً لمختلف العوامل التى ساهمت فى العنف. وتقع هذه المناقشة ضمن نقدٍ للمشاكل التى تواجه العالم العربى . . مشاكل تُصور على أنها نابعة عن انعدام القدرة على التعبير (التكلم عن، التعبير عن، إنشاء الارتباطات بين) عن القوى الاضطهادية والكابحة التى تقع على الأفراد . "الصوت" إذن يبرز كشأن مركزى للرواية، مجازيا ومن حيث الموضوع. وبالفعل ، فإن الراوى يؤكد فى **الزمن ٢** أن "العلة" المصاب بها العالم العربى، والمصور هنا كمريض، هى عجزه عن التعبير: العلة "ليست الدم الذى يسد حنجرته ولكن الكلمات، الكلمات، غمر الكلمات التى تكمن منتظرة هناك منذ زمن بعيد" (عدنان ١٩٨٢، ١٠٠). واهتمام الرواية بقضايا الصوت واضح كذلك من خلال تصويرها للشخصيات التى هى دون صوت، واقعيا أو رمزيا - الأطفال "الصم-البكم"، العمال السوريين المهاجرين، النساء - ومن خلال استراتيجيات السرد الروائى مثل المحاورات الداخلية مع الذات فى **الزمن ٢**. غير أن هذا التركيز على الصوت يقع ضمن إطار روائى لا يكتفى بإثارة التساؤلات حول إمكانية تحقيق التعبير للآخرين التابعين ولكنه كذلك يطرح مشروعه الروائى نفسه للتمحيص.

يمكن أن نفهم التمثيل على أنه التصوير الفنى اللغوى وكذلك على أنه العملية التى يتم من خلالها الحديث نيابة عن الفرد (تمثيله) فى المضمون السياسى. وما هو عرضة للخطر فى العملية التمثيلية هو العلاقة بين التفصيل/التعبير والفاعلية: بين المقدرة على الكلام، سواء أصالة عن النفس أو نيابة عن آخرين، وبين القيام بالفعل فى العالم. وهذه العلاقة هى موضوع الدراسة التأملية لإيلين سكارى **الجسد المتألم: صنع وتفكيك العالم**. تقوم سكارى بفحص الطرق التى تعمل اللغة بواسطتها "كتأكيد ثابت لطاقة الإنسان على الخروج من محدودية جسده أو جسدها إلى العالم الخارجى القابل

للمشاركة " (١٩٨٥، ٥)، والمدى الذى تحطم فيه أوضاع العنف هذه الطاقة للامتداد الذاتى. وفى حين أن التعبير اللغوى ينتج ويعكس، فى آن معًا، امتدادًا للذات إلى العالم، فإن العنف والألم يؤديان إلى "تقلص الكون إلى الجوار المباشر للجسد. . . محدثًا عكسًا فوريا إلى حالة سابقة للغة، إلى الأصوات والصراخ التى كانت تصدر عن الإنسان قبل تعلمه اللغة" (٤). وبكلمات أخرى ، إن العنف يحدث انفصامًا بين الجسد والصوت، مختزلاً الفرد إلى تجسيد منفر فى حين أنه فى الوقت نفسه يعرى موضوع صوته أو صوتها.

مثل ملموس على مثل هذا الانفصام يحدث فى حالات التعذيب والاستجواب كاللذين تعرضت لهما مارى روز فى رواية عدنان. وفى مضامين كهذه، لا يُكتم صوت الضحية المُسيطر عليها وحسب ولكنه، فى الحقيقة، يتولاه المحقق. والسيطرة على السجين "بأعمال حسية وبأعمال لفظية على حد سواء" تعنى أن "أرضية السجين تغدو حسية بشكل متزايد وتغدو أرضية المعذِب لفظية، أن السجين يصبح جسداً ضخماً لا صوت له ويصبح المعذِب صوتًا ضخمًا(صوتًا يتكون من صوتين) لا جسد له، وبأن السجين فى النهاية يدخل بتجربة لنفسه حصرًا بصيغ إحساسية وأن المعذِب يدخل بتجربة لنفسه حصراً بصيغ امتداد الذات" (سكارى ١٩٨٥، ٥٧). إن هذا التشعب للجسد والصوت يُحمل إلى أقصى امتداده فى فعل الإعدام الذى يُخمد فيه صوت السجين بشكل دائم، مخلفًا قوة التعبير والتمثيل فى يد الجلاد.

لكن الانفصام بين الجسد والصوت ليس محدوداً بحالات العنف العلنى. إنه بالأحرى صفة مميزة لعلاقات السلطة المضطهدة بشكل عام. وفعلاً ، تؤكد سكارى، أن وضعية سياسية "هى بالتعريف تقريبًا وضعية يكون فيها موقعًا الذات (الجسد والصوت) فى علاقة غير متماثلة بالنسبة لبعضهما أو أنهما انفصلا كليا وبدآ بالعمل، أو بدأ العمل عليهما، ضد بعضهما البعض". وكنتيجة فإن "السلطة فى أشكالها المحتالة أو الشرعية تستند دومًا إلى البعد عن الجسد" (سكارى ١٩٨٥، ٣٧؛ ٤٦). بالإمكان مشاهدة هذا الانفصام بين الجسد والصوت فى حالات مختلفة تحددها القوة غير المتكافئة خاصة فى علاقات الجنس الأبوية حيث تقلص النساء إلى العاطفية

والجسد بينما يُنظر إلى الرجال على أنهم وسطاء عقلانيون للحضارة والفكر. وفى العلاقات الطبقية تُقرن الطبقة العاملة بالأمور الجسدية بينما تُعرف الطبقة العليا بصيغ الفعالية الفكرية. وفى العلاقات العنصرية، يُصنف الناس الملونون بصيغ جسدية كثيراً ما تكون جنسية ويوصف الناس البيض بالنقاوة وبأنهم "حملة راية المدنية". وفى كل هذه الوضعيات، يُقرن التعبير بالجماعة المهيمنة والتعبير الصامت بالجماعة الخاضعة.

تظهر مثل هذه الانفصامات للقوة فى **ست مارى روز** كلها. وفى **الزمن ١** ، مثلاً، يتم إسكات العمال السوريين والنساء والمدنيين اللبنانيين وتقليصهم إلى تجسيدات منفرة بالفقر والاضطهاد الأبوى وعنف الحرب. وفى هذه الأثناء، فى **الزمن ٢**، يُمثل على العلاقة بين الإسكات والتجسيد من خلال الأطفال "الصم-البكم" الذين لا حول لهم ومن خلال مارى روز نفسها التى تُصد محاولاتها البطولية للتكلم نيابة عن من لا صوت لهم بإعدامها الوحشى. ومع أن الأطفال ومارى روز "يتكلمون" داخل مضمون الرواية وبالفعل يحققون فاعليتهم من خلال التعبير، إلا أن كلامهم ممكن فقط ضمن الأطر النقاشية للنص ويُمثل عمليا من خلال حوارات داخلية أحادية "مستحيلة" عمليا. وبهذا فإن الرواية توفر إقراراً من حيث البنية والموضوع كذلك بالصعوبات الكامنة فى التعبير فى مضامين القوة الاضطهادية.

وتوضح عدنان أن مثل هذه الصعوبات تضع حدوداً لإمكانات الفاعلية. وتشمل الفاعلية كلا من التأكيد الذاتى والفعل فى العالم؛ إنها تتطلب الطاقة على حماية الذات المتغلفة بالجسد من السيطرة الحسية، وطاقة تمثيل الذات (الامتداد اللفظى للذات فى العالم وتأكيد/مد الذات كموضوع داخل عالم سياسى) . وتتجمع هاتان الطاقتان بشكل ملائم فى مجاز "الصوت" . . اصطلاح، كالفاعلية، يشمل كلا من البعد الحسى (الطبيعة الصوتية للكلام) والبعد التمثيلى (الدور المجازى للصوت فى تمثيل الذات). وتتضح مركزية الصوت بالنسبة للفاعلية بشكل خاص فى العالم السياسى حيث تعتمد القوة، كما تقول سكارى، على الطاقة على التعبير وبشكل أكثر تحديداً على "قوة الوصف الذاتى" (١٩٨٥، ٢٧٩)، حيث يؤدى الفشل فى تحقيق التعبير إلى فشل

للفاعلية. وفى الواقع أن سكارى تؤكد "أن السهولة أو الصعوبة النسبية التى يمكن فيها **التمثيل اللفظى** عن أى ظاهرة معينة تؤثر كذلك على السهولة أو الصعوبة التى تغدو فيها هذه الظاهرة **ممثلة سياسيا**" (١٢).

وبهذه الصلة بين التعبير والسلطة السياسية يكتسب "الصوت" أهمية عظمى فى مشاريع مقاومة الآخرين التابعين، وكثيراً ما تغدو مجازاً للفاعلية نفسها. وفى الواقع إن كثيراً من كتابات المقاومة تنطوى على طرح بأن الآخر التابع قادر على تجاوز موقعه من خلال حقيقة التعبير وحدها – إن فعل النطق هو بذاته ولذاته فعل ثورى. وكما تعلق سيدونى سميث وجوليا واتسن، "بالنسبة للشخص المستعمَر (أو المهمش)، فإن عملية التوصل إلى الكتابة هى رسم للأحوال التى وُضعت هويتها تاريخيا عرضة للمحو" (١٩٩٢، XX).

وهكذا أصبح التعبير "عملية ونتاجًا لنفض الاستعمار" XXI ومثل ذلك فإن "إعطاء صوت لمن لا صوت لهم" – من خلال إفادات يُقصد منها إبلاغ معاناة الناس العاديين الذين لا إمكانية لديهم للوصول إلى الأدب – كثيراً ما يكون الهدف المركزى لكتابات المقاومة. غير أن ما يتم الاعتراف به كثيراً بشكل غير وافٍ هو الدور الإشكالى للسلطة – إذ مهما كانت النية تحررية، فإن الكلام نيابة عن آخرين ينطوى على المشاركة فى نفس بُنى القوة التى تجعل من الممكن لبعض الناس أن يتكلموا فى حين وجود آخرين يتم الكلام عنهم. وبحثُ غياترى سبيفاك "هل يستطيع الآخر التابع أن يتكلم" يوفر أحد أكثر الأبحاث انتشاراً عن الإشكالية الضمنية فى تعبير الآخرين التابعين وفى تمثيلهم. وفى هذا البحث دعوة من سبيفاك لنقد الدور "الشفاف" الذى يلعبه أصحاب الفكر (وبالتالى كل من يسعى لتمثيل الآخرين التابعين) "فى تكوين شخصية الآخرين. ووفقًا لسبيفاك إن أصحاب الفكر، فى نقاشهم حول الشخص الآخر، "غير الممثل"، متواطئون فى البناء العنيد للآخر على أنه ظل الذات" (١٩٩٤، ٧٤ – ٧٥). غير أن أصحاب الفكر يلعبون بالرغم من ذلك دوراً ضروريا لتسهيل صوت الآخرين التابعين الذين سيختفون لولا ذلك "بين تكوين–الشخصية و تشكيل–الموضوع".

ويبين سبيفاك أنه حتى لو "لم يكن هنالك مجال يستطيع الآخر التابع المصنف جنسيا أن يتكلم فيه" فإن لأصحاب الفكر "مهمة محددة الإطار" لينجزوا - مهمة التحدث إلى الآخر التابع فى الوقت نفسه الذى ينقدون فيه "امتيازات القوة المؤسسية" الخاصة بهم (١٠٢-١٠٤؛ ٧٥).

هذه العلاقة المعقدة بين القوة والفاعلية والتعبير تحفز مشروع عدنان الأدبى الهادف لتقديم البينات والتمكين. إن عملية التمثيل تتضمن ليس فقط فارق قوة بين من يمثل ومن يجرى تمثيله ولكن كذلك توتراً بين الصوت/الواقع الداخلى لمن يجرى تمثيله مع شكل/تعبير هذا الواقع - بين ما يسميه رى تشوو "سياسات الصورة" وهى سياسات "تجرى على المظاهر"، والسياسات المقابلة للأصالة فى "الأعمال والحقائق المخبأة والأصوات الداخلية" (١٩٩٣ ، ٢٩). وفى حين أنه يفترض أن التعبير يصدر مباشرة عن الشخص المتكلم، وبالتالى يُمنح موثوقية وفورية، فإن التمثيل (سواء كان مرئيا أو يتعلق بالنص أو سياسيا) يعمل بالضرورة على بعد عن هذه الفورية. وكثيراً ما تتعثر المحاولات لجعل الآخرين التابعين يمارسون التعبير الصوتى بسبب هذا التوتر بين التعبير الذاتى والتمثيل. وفى **ست مارى روز** يتم إبراز نواميس القوة والامتياز فى المقدمة من خلال دور الراوية وعلاقتها " بالآخرين" المختلفين فى النص. وتبدو الراوية مشاركة مع كل من مارى روز وعدنان نفسها فى عدد من الخصائص بما فيها الجنس والطبقة والقومية والخلفية اللاحقة للاستعمار. إضافة إلى هذا، فإن النساء الثلاث "يتكلمن" ليس فقط عن أنفسهن ولكن كذلك عن آخرين يُعطَون مواقع الآخرين التابعين المكتومى الأصوات: العمال السوريين والأطفال "الصم-البكم" والنساء اللواتى تضطهدهن القوى المتقاطعة للأبوية والعنف العسكرى، والمدنيين الذين أوقع بهم فى عنف الحرب. ويعمل السرد الروائى لإنقاذ صوت مارى روز من سكوت الموت، متحدياً بذلك دمج آسريها للسلطة والتعبير. وفى الوقت نفسه فإنه يمكن ليس فقط صوت مارى روز ولكن كذلك أصوات كل من الراوية وعدنان نفسها. وفى حين تصر هذه الأصوات

الراوية على ضرورة البينات كصيغة للمقاومة، فإن المواقع المعقدة لتشابك القوة والعجز عنها والتى تنشأ الأصوات عنها تقوم فى آن واحد بتسهيل وتعقيد إمكانيات التعبير كصيغة للمقاومة.

إن أرضية هذه المواقع الشخصية هى فى التناقضات اللاحقة للاستعمار التى تحفز كتابة عدنان وعملها الفنى وحياتها الشخصية. وُلدت عدنان فى لبنان لأب سورى مسلم وأم يونانية مسيحية، وكانت تتكلم اليونانية والتركية وهى طفلة، وهى واسعة المعرفة بالفرنسية (اللغة الأولى لكتابتها) والإنجليزية (لغة معظم كتاباتها الحديثة) والعربية (وكما تصفها "لغة رسومها")[٢] . وهى حاليًا تسكن فى أوقات مختلفة من السنة فى الولايات المتحدة وفرنسا ولبنان. وكطفلة فى لبنان، تعرضت عدنان للنظام التربوى الفرنسى الذى فُرض على لبنان كليا تحت الانتداب الاستعمارى، "نظام تربوى ينسجم مع المدارس فى فرنسا، تعليم لا علاقة له بالتاريخ والجغرافيا الخاصين بالأولاد المعنيين" (عدنان ١٩٩٠، ٧). وتقول عدنان إنها نشأت نتيجة ذلك "معتقدة أن العالم فرنسى، وأن كل شىء مهم موجود 'فى كتب' أو له مرجعية (الراهبات) لا علاقة له ببيئتنا"(٧). ومضامين هذه التركة من التغريب واضحة فى بُعد عدنان نفسها عن اللغة العربية التى كانت تُمنع من التحدث بها فى المدرسة. وبالفعل، فإن **ست مارى روز** لم تُكتب بالعربية ولكن بالفرنسية، ونُشرت الرواية ابتداء فى فرنسا. وهذا الاستخدام للغة المستعمر لتصوير تجارب الذين وقع عليهم الاستعمار يضع صوت عدنان التأليفى فى علاقة معقدة مع القراء العرب – وهم أنفسهم كثيرًا ما يتكلمون الفرنسية – الذين لهم ولأجلهم تحاول هى أن تتكلم.

مثل هذا التعقيد فى التماثل وتحديد المواقع يؤدى إلى موقف يوازى ما أسمته روزى بريدوتى "البداوة" فى الشخصية "نوعًا من الوعى النقدى يرفض الاستقرار على صيغ مقننة اجتماعيا من الفكر والسلوك" ويعمل "كشكلٍ من المقاومة للنظرات الشخصية ذات النزعة نحو السيطرة والحصرية" (١٩٩٤، ٥؛ ٢٣). وتكتب عدنان أنها فى طفولتها "اعتادت الوقوف بين وضعيات، أن تكون هامشية قليلاً ولكن ما زالت

مواطنة، وأن تتعرف على مفاهيم الحقيقة ذات الصلة" (١٩٩٠، ١١). وهذه التجربة أثناء الطفولة من الانتقال بين خلفيات حضارية ودينية، كتجربتها الراشدة في التنقل بين لبنان وفرنسا والولايات المتحدة، تلبسها وضعًا من التماثل، انسيابيا ومتكيفًا. وبالفعل فإن عدنان تطرح أن الوضع الهامشي، بالرغم من صعوباته، له استخداماته التي تشمل المقدرة على استجواب بُنى السلطة. (وكما تلاحظ في **باريس وهي عارية**، "إن الناس من العالم الثالث أفضل في كشف [تلاعب وسائل الإعلام الرئيسية بالأخبار]؛ الأمر لهم موضوع بقاء. والمواطنون من الدول السائدة يخدعون أنفسهم بالاعتقاد أنه ليس عليهم أن يعرفوا: هذه بداية البداية لسقوطهم" (عدنان ١٩٩٣، ٦٠). غير أن لإلسبث بروبين تحذيرًا، "إدراك أن الآخر التابع يعمل عبر موقعه لا ينطوي فوراً على شكل من الفاعلية الحرة" (ورد في كابلان ١٩٩٤، ١٤٩)، والوضع الهامشي قد يفرز بصيرة في الأمور ولكن ليس القوة على التصرف تبعًا لذلك. بالإضافة فإن الأشخاص المهمشين عليهم كذلك خطر أن يُورطوا في بُنى القوة التي تحدد موقعهم وتحدهم. وبالفعل، فإن عدنان تسلم صراحة في **باريس وهي عارية** بالأساليب التي تغدو بموجبها، في آن واحد، مهمشة عن ومقاومة للثقافة الفرنسية ولكنها مشدودة إليها: "إن باريس جميلة. تستطيع كلود أن تقول هذا ببراءة. إنه أصعب على أن أقول ذلك وهو كذلك أكثر إثارة. إنه يمزقني. إن باريس هي قلب قوة استعمارية متوانية وهذه المعرفة تصحبني إلى سريري كل ليلة" (١٩٩٣، ٧).

مثل هذه التوترات محورية في **ست ماري روز** التي يتم فيها انتقاد هوية ما بعد الاستعمار من قبل قائدات إناث تمسك بهن أنفسهن هذه التناقضات. ومع أن الراوية وماري روز تحاولان الكلام ضد القمع والاضطهاد، سواء المتعلق بهما أو بآخرين، فإنهما تعجزان عن تدمير تراتبيات السلطة التي تضعهما فوراً كصاحبتي امتيازات وكتابعتين. وهما، رغم وعيهما الناقد للطرق التي شكل فيها الاستعمار الشخص اللبناني الحديث، متورطتان في مراتب القيم والسلطة التي تصنفهما كامرأتين مثقفتين، مسيحيتين من الطبقة العليا والتي تنظر إليهما على أنهما "غربيتان" و "عصريتان". هذا التصنيف والتماثل يمكنهما من التعبير حتى وهما تحددان محاولتهما للمقاومة.

إن مشكلة الكلام من موضع مهمش تتم مخاطبتها أول شيء في الزمن ١: **مليون طير**. إن هذا القسم يستدعي وضعيات من اضطهاد وإسكات، راسمًا متوازيات متضمّنة، بين الطيور التي يقنصها صيادون يحملون مدافع رشاشة والمدنيين الذين يُذبحون في الحرب، والنساء اللواتي تخضعهن البنى الأبوية، والعمال المهاجرين المستغلين ذوي الأشكال الحسية. ومع أن الراوية في **الزمن ١** تطرح نظرات ساخرة على العلاقات الجنسية في لبنان وعلى مواضع الأشخاص في فترة ما بعد الاستعمار وشهادات مشدوهة على الدمار الذي سببته الحرب، إلا أنها عاجزة عن القيام بأي تصرف ضد العقائديات السائدة وانحرافات السلطة. ورغما عن جهود الراوية لتحدي إسكاتها كامرأة وكذلك استغلال العمال السوريين، الموضوعَين اللذين ينوي منير صنع فيلم عنهما، فإن **الزمن ١** يتبع انهيار كل من الفاعلية والتعبير. ويتضح هذا الانهيار في فشل الراوية في فرض صوتها نفسه في مشروع الفيلم وفي الصعوبات التي تواجهها في محاولتها أن تروي عنف الحرب وفي تراجعها هي إلى اللافعل في مواجهة العنف.

وقد بُنيت **الزمن ١** حول فيلمين: فيلم الصيد الذي يفتتح القسم والفيلم الذي يقترح منير صنعه مع الراوية. ويخدم هذان الفيلمان كعدسة تركز وضوح ازدواجيات السلطة الكامنة في المضامين الاجتماعية والسياسية للبنان. وأوضح الازدواجيات الفاعلة هنا هي المتعلقة بالجنس والتي تنعكس على ذكورية السلطة. يبدأ فيلم منير عن الصيد بصور الصيادين "يصوبون بنادقهم نحو السماء كراجمات الصواريخ" كاشفين عن "أسنانهم وحيويتهم وغبطتهم" (عدنان ١٩٨٣، ٢). وإذ تسقط الطيور "تشع وجوههم كلها إلا وجه فؤاد . . . إن معاناته أنه لم يقتل كفاية . . . ويصطاد فؤاد وكأن هاجسًا يتلبسه. إنه يفضل القتل على التقبيل " (٢). وكما توحي هذه الأصداء المتشابكة ذات المعاني الذكورية الجنسية والعسكرية، فإن ما يكمن وراء الذكورية الطافحة للصيادين هو الاعتماد على القوة والمحافظة الاستراتيجية على المواضع المحددة وفقًا للجنس، بما يلازمها من تباينات القوة. وهكذا يعلق منير باستخفاف للنساء اللواتي يشاهدن فيلمه، "لم ترين شيئًا في الحقيقة لا أستطيع أن أخبركن ما هي الصحراء. فقط أنتن أيها النساء، لن ترينها قط" (٤). ويسعى منير، وقد أعطى لنفسه موقع مالك المعرفة ذي

الامتياز بفضل ذكوريته، إلى المحافظة بحزم على السلطة - سواء ذات الصلة بالجنس أو التمثيلية - ضمن موقع سيطرته.

وإن الفيلم الذى يقترح منير صنعه مع الراوية يعمل بشكل مماثل كوسيلة لفرض سلطته المذهبية والطبقية المستندة إلى الجنس. ويقصد منير أن يكون هذا الفيلم أثرًا شاهدًا على نجاحه التجارى ورؤياه الفنية، ونظرته المظاهرة للسوريين الذين يرى أنهم بريئون ولكن بدائيون. ومنظوره للفيلم كمشروع جمالي وتجارى لا مسئولية فيه تجاه الحقائق الخارجية أو مضامينها السياسية، يصنف أصوات أولئك الذين يسعى لتمثيلهم تحت صوته هو. وبشكل مماثل، مع أن منير يدعو الراوية إلى كتابة النصوص الخاصة بها فى الفيلم، إلا أنه يختار لها الصوت والفاعلية ، جاعلاً من الواضح أنه سيسيطر على النتاج النهائى وعلى رسالته. وهو يقول لها: "إنه سيكون فيلمي. إننى فقط أريد أن أصنعه معك" (عدنان ١٩٨٢، ٤). ويرد بحسم على اقتراحها بأن يستكشف الفيلم الحياة الحقيقية للعمال السوريين، " كلا ، كلا . أنت لا تفهمين. أنت ستكتبين النص. أنا الذى سيصنع الفيلم" (٧).

إن استبعاد منير للراوية الأنثى من مجال الفاعلية واستيلاءه على صوتها لصالح صوته يوازيهما الإسكات العام للنساء خلال هذا القسم كله، فبين كل النساء فى **الزمن** ١ ، وحدها الراوية تتكلم بالفعل ، وهى تصرح بنقدها الساخر ليس مباشرة لمنير ولكن، بشكل غير مباشر، للقارئ. وفى هذه الأثناء لا تقوم الراوية بأى احتجاج شفهى على وضع منير لها كشريكة مساعدة بدلاً من شريكة فاعلة فى مشروع فيلمه. ورغم منظورها الأنثوى وتعليقها المدمر وإقرارها بالدور الذى تلعبه هى نفسها فى إسكاتها، فهى كذلك محددة بوضعها الأنثوى. وهى تعترف، ردا على ادعاء منير بأن النساء لا يمكن لهن فى الحقيقة أن يرين الصحراء على وجه الإطلاق، "إنه صحيح. نحن النساء كنا سعيدات بهذا القدر البسيط الناقص من السينما الملونة الذى أعطى، مدة عشرين دقيقة، نوعًا من المكانة الإضافية لهؤلاء الرجال الذين نراهم كل يوم. وفى هذه الدائرة

المقيدة فإن السحر الذى يمارسه هؤلاء الذكور يتم تعزيزه مرة ثانية. إن كل شخص يلعب هذه اللعبة" (عدنان، ٤).

غير أن مثل هذا الإسكات والإسكات الذاتى ليسا فقط من وظائف الجنس، إنهما بالأحرى يبينان الصعوبة الأوسع فى تحقيق التعبير ضمن مضامين تراتبيات السلطة. والصور التى تفتتح الكتاب، مثل المجازات ذات الصفة الجنسية التى تحفز النص ككل (بيروت كامرأة مغتصبة، مارى روز كطير اقتنصه الصيادون، لبنان كامرأة سُحلت وقُطعت أجزاء أربعة) تؤكد الأوجه ذات الصفة الجنسية للاضطهاد. غير أن الرواية تتحرك كذلك أبعد من صلة بسيطة بين عنف العدوان الذكورى الجنسى إلى نقد واسع للبُنى الثنائية للسلطة الممثلة من خلال الدين والمذهب والطبقة والقومية والعلاقات بالاستعمار. وضمن هذا النقد، فإن مراتب الجنس يحرفها مضمون فترة ما بعد الاستعمار التى تحدد مواقع العرب بشكل أكثر عمومية. وهكذا، مثلاً، فإن دمج الذكورية والعنف الظاهر فى فيلم منير عن الصيد يعكس ليس فقط القلق حول الأدوار ذات الصفة الجنسية ولكن كذلك قلقًا أساسيا حول الهوية اللبنانية فى مضمون البُنى الاستعمارية المتبناة داخليا. وكما تلاحظ الراوية، "سابقا كان الأوروبيون، بوجوه كالتى شاهدناها على الشاشة، هم الذين يذهبون إلى الصيد فى سوريا والعراق وغيرهما. من يذهب الآن هم المسيحيون، لبنانيون متعصرون يذهبون حيثما يحبون بأطقمهم ذات الصفة السياحية – العسكرية. ويحضرون آلات التصوير الخاصة بهم ليصوروا أفلاماً عن مآثرهم، لفافات سيقانهم القصيرة، وأزرارهم وسحاباتهم، وقمصانهم المفتوحة البادى منها شعرهم الأسود" (عدنان ١٩٨٢، ٣).

وكما تطرح هذه الفقرة، فإن بناء الصيادين للهوية الذكورية من خلال السيطرة على الأجساد (الأنثوية والحيوانية) والأدوات (سيارات، بنادق وآلات تصوير) يرسو على البُنى التى ما زالت متبقية من العلاقات بالاستعمار والتى وضعت اللبنانيين المسيحيين فى موضع تضارب مواقع القوة والاضطهاد والتى هى فى آن واحد مسيطَر عليها (من قبل التركة الفرنسية الاستعمارية) وسائدة (فى العلاقات مع اللبنانيين

المسلمين والعمال السوريين والفلسطينيين). ومع أن منير يصر على أنه "يحب" سوريا، إلا أن تعلمه فى مدارس الاستعمار الفرنسى مستند إلى إنكاره لهويته العربية. وشأنه شأن لبنانيين مسيحيين آخرين، فإن منير وأصدقاءه "تعلموا على أيدى يسوعيين كيفوهم باتجاه باريس ونزاعات الملوك الفرنسيين" (عدنان ١٩٨٢، ٤٧) . وكنتيجة لهذا التعلم المبكر، يحنون إلى أن يكونوا "أوروبيين" و "يحلمون بمسيحية لها خوذ وجزم، تركب خيولها إلى حيث احتدام السلاح، تقتل مشاة المسلمين بالرماح، كتكرار لعدد كبير من القديس جورج ومن التنين" (٤٧). ويمكن تلخيص المعضلة التى يطرحها هذا التكيف بحادثة تستذكرها مارى روز من طفولتها إذ إنها، عندما رأت منير لابسًا زى صليبى ليسير فى موكب، تقول له، "أنت من هنا . . . لست من فرنسا أو إنجلترا. لا يمكن أن تكون صليبيا قط". وفى الرد عليها يسأل منير بحزن، "إذن ما الذى سأغدوه؟" (٤٨). وتماثل منير مع صور الصليبيين ومع أوروبا والمسيحية والغرب – تماثل هو بشكل أعم ممثل للمارونيين اللبنانيين– يوفر أسس هوية منير السياسية. ومن هذا المنظور، فإن الهوية اللبنانية تستند إلى تأسيس حدود واضحة بين المسيحى والمسلم، والشرق والغرب، واللبنانى والفلسطينى، "المتمدينين" و "البدائيين" – وإلى ما هو متضمن من إعادة تصنيف المسيحيين واللبنانيين فى الجانب "الغربى" من الخط الفاصل. والحرب، ببساطة، تؤكد هذه الرغبة بالحدود القطعية: وكما يجزم منير، "إنها ستكون نظيفة وقطعية. سيكون هنالك منتصر ومهزوم، وسيكون بإمكاننا أن نتحدث، أن نعيد بناء البلد من أساس جديد" (٣٢).

وكما ورد فى ملاحظة كاجا سلفرمان، "لقد غدت بدهية الآن نظرية أن الاستعمار المسيطر يعمل من خلال الإيحاء للشخص المستعمَر برغبة اكتساب هوية مستعمِره أو مستعمِرها " (١٩٨٩، ٣). وهذه الرغبة، فى تصور عدنان، واضحة من خلال محاولة الصيادين أن يجعلوا، من الشئون الداخلية، ليس فقط هوية المستعمر ولكن كذلك صيغ تعبيره وتمثيله: خاصة صناعة الأفلام والتصوير. وتعمل آلات تصويرهم كرموز لسلطتهم التمثيلية وتمكنهم من دحض هوية "المواطن" وأن يدعوا بدلاً منها هوية السائح المتشرب بالروح الحربية، المصور، المتلصص. غير أن هذه الإيماءة المهمة تخدم

فقط لتركز الانتباه على اندراجهم ضمن العلاقات الاستعمارية للسلطة. وبتصوير أنفسهم سينمائيا، ينشئ الصيادون علاقة بين أنفسهم وبين الصيغ العصرية (اقرأها الغربية) للتمثيل ولكنهم يقرون فى الوقت نفسه بوضعهم كأدوات بكماء لهذا التمثيل. ومع أنهم يحلون محل "الوجوه . . . الأوروبية" التى سادت على مسرح المكان فى وقت ما، إلا أن قوتهم التمثيلية ممكنة بالنسبة لعرب آخرين؛ إذ كما يعترف حتى منير نفسه، "سورى شاب فى بيروت، مثلنا نحن فى باريس" (عدنان ١٩٨٣، ٣: ٦). ومحاولاتهم للتماثل كأوروبيين و كعرب معًا لا يمكن القيام بها إلا على حساب أولئك الذين يحتلون دورًا تابعًا بشكل لا غموض فيه. هكذا، مثلاً، لدى نقاشه الفيلم الذى يرغب صنعه مع الراوية، ينظر منير إلى السوريين على أنهم "بشكل طبيعى"، بريئون، بدائيون وصامتون بينما يفترض بنفس القدر من "الطبيعية" أن المسيحيين اللبنانيين عصريون، أوروبيون، واضحو التعبير ويملكون قوة تمثيلية واجتماعية وسياسية. وكما يقول للراوية "إننى أريد أن أصنع (الفيلم) من وجهة نظر الصيادين. إنهم فخورون بتفوقهم . . . وإنى أريد أن أظهر كم هم سعداء (هؤلاء الفلاحون) فى تلك القرى السورية، أى حكمة كانت لهم هناك والقدر العظيم لاندماجهم مع الطبيعة" (٦، ٨). بالإضافة إلى ذلك، يدمج منير الهوية الأوروبية مع التسلح الحديث فى تعليق يبين بوضوح العنف الذى هو أساس هذه التراتبيات، "أنت ترين، سابقًا كان الأجانب ولكن الآن فإنه نحن الذين نمثل ما هو عصرى. . . إنهم لا يستطيعون تصور قوة بنادقنا" (٥).

ويساهم مشروع فيلم منير بما يصفه يوهانز فابيان فى **الزمن والآخر** بأنه "خطاب يصور 'الآخر' بصيغ المسافة الفضائية والدنيوية" (فابيان ١٩٨٣، Xi.) . وضمن إطار هذا الخطاب، فإن المسافة بين الأشخاص الغربيين وغير الغربيين تقاس دنيويا وكذلك جغرافيا وحضاريا مع "الآخر" الواقع خارج حيز المعاصرة التى تعرف المراقب. بالنسبة لمنير فإن القرى السورية و"كل شىء فيها مصنوع من التراب، وكل شىء ذهبى تحت الشمس" و "الناس . . . بسطاء جدا، مضيافون جدا، لم يُفسدوا مطلقًا" يمثلون براءة ريفية ودليلاً عن المسافة التى اجتازها هم والمسيحيون اللبنانيون الآخرون نحو الهوية "العصرية"، "الغربية". ويطرح منير أن السوريين لا يستطيعون الهرب من حالة

"البراءة الريفية" التى هم عليها ويدخلون العالم "المعاصر" - عالم التغيرات، إلا بوصول اللبنانيين. ويقرر وهو يصف الفيلم الذى يعتزم صنعه، "إنى أعود أكثر من مرة إلى هذه القرية السورية. وكل مرة يعرفوننى وكل مرة يكونون قد تغيروا" (عدنان ١٩٨٢، ٦). وبتأويل الحضارة العربية على أنها مسلمة، والمسلمين على أنهم متخلفون، والمسلمين والعرب معًا على أنهم خارج حيز المعاصرة الذى يحتله اللبنانيون المسيحيون، يقيم منير إطارًا لهوية فترة ما بعد الاستعمار المعتمدة على نماذج استعمارية وأبوية لتشكيل الهوية. وهو يعتمد بشكل خاص على ما تسميه باربرا هارلو "نماذج حضارية للمستعمَرين إما كأبرياء . . . . . . وإما كجهلة غير مدربين، أكثرهم 'استحقاقًا' ما زالوا ينتظرون التعليم على أيدى مستعمريهم المتطورين والمتقدمين سياسيا (١٩٩٢، ٣٧). وبمقدار ما تشكل النساء اللواتى يراقبن صنع فيلم منير عن الصيد خلفية ينشئ عليها الصيادون شعورهم بالذكورة، فإن القرى السورية توفر خلفية يستطيع منير أن يعبر مقابلها عن "معاصرته" و "أوروبيته" بينما يدعى فى الوقت نفسه "الأصالة" الحضارية التى تعرضها القرى السورية. وكما يلاحظ توماس فوستر، "إن فيلم منير يقرر رغبته المتناقضة بأن يساهم فى الخطاب الأوروبى عن المعاصرة فى الوقت نفسه الذى يحكى فيه عن عودة لبنان إلى وضع سابق للاستعمار من هوية وطنية ذاتية لم تكن فعليا موجودة إطلاقًا من حيث إن حدود لبنان قد فرضها الفرنسيون اصطناعيا " (١٩٩٥، ٦١).

ولكن ، كما تعى الراوية، فإن إسناد التبعية بالنسبة للتعارضات المتقاطعة من سورى ولبنانى، أنثى وذكر، شرق وغرب، بدائى ومتمدن يعتمد على إسكات وإخضاع أصحاب القوة الأقل. وسواء كممثلين للتخلف أو كرموز للبراءة الريفية، لا يقوم السوريون بعمل فاعلين بحد ذاتهم: بل يبرزون بالأحرى كرموز بكماء لرغبات منير المجسمة. وهذا يضايق الراوية التى تحفز حسَها بالصلة مع الذين لا صوت لهم تجربتها الخاصة بالطرق التى تقوم البُنى الأبوية الاجتماعية بإسكات النساء من خلالها.

وبالمفارقة مع منير الذى يخطط لتصوير مناظر صامتة لسماوات صحراوية جميلة ولفلاحين سعداء، فإن الرواية تريد أن تعطى صوتًا لمشاغل المهمشين وأن تمثل الحياة الفردية والمعاناة خلف تلك الصورة. وهى تقول، "إن هذا الفيلم يجب أن يقول شيئًا. لهؤلاء الناس مشاكل حياتهم الخاصة. إن هنالك أمرًا مهما جدا يجب أن يقال" (عدنان ١٩٨٣، ٧). وفى حين يعتقد منير أن بالإمكان صنع فيلم "غير سياسى" فإن إصرار الراوية هو على أن أهمية الكلام باسم الآخرين التابعين والمكتومين تعطى مجالاً للدور الأدبى والسياسى للفن. إضافة إلى هذا، وبمفارقة مع منير غير المستعد بأن يسمح للحقيقة المادية لحياة السوريين بأن تصطدم بآرائه المسبقة التكوين، تسعى الراوية أن تضع لتمثيلها للسوريين أرضية من حقائق فعلية؛ وهى تقول، "جدوا أى موقعين إنشائيين أو ثلاثة حيث أستطيع أن أذهب كى أتعرف عن كثب على حياة العمال السوريين فى لبنان" (٦ – ٧).

غير أنه بالرغم من موقفها الملتزم سياسيا، فإن دور الراوية فى مشروع الفيلم يثير أسئلة ليس فقط حول قوة تأثير التمثيل الفنى ولكن كذلك حول وضعها الشخصى فى عالم شكلته علاقات القوى وحيث لا يكون أى موقع تام البراءة. ورغم تبصرها بالهويات والعلاقات اللاحقة للاستعمار والمحددة على أساس الجنس، فإن موقعها هى وسط مجتمع من اللبنانيين الأثرياء يعقد محاولتها للتكلم نيابة عن آخرين وينتقص فى النهاية من مقدرتها على توجيه نقد اجتماعى وسياسى فعال. ويتضح هذا بشكل خاص عندما تحاول أن تقابل السوريين من أجل الفيلم. وتصف العمال الموسميين الذين تسعى للقائهم فى مواقع إنشائية بأنهم، "صغيرو الاجسام، مطواعون، أشداء العضلات، خجولون، منطوون، والأهم من كل هذا أنهم صامتون" (عدنان ١٩٨٢، ١٠). وفى الموقع، يحدثهم المقاول الذى "يصل بسيارات فخمة كبيرة جدا " وكأنهم "حيوانات للأشغال تسير على رجلين فقط لأن ضيق الدرج يجعل السير على أربعة مستحيلاً " (١٠). وداخل مضمون هذا البون بين الثراء والفقر، القوة والقابلية للانجراح، فإن الهوية الشخصية للراوية، باعتبارها مسيحية لبنانية متعلمة وغنية، معنية بالفنون، وعلاقتها بالعمال المهاجرين الفقراء وغير المتعلمين الذين تأمل أن تمثلهم، تبرزان

كمشكلة غير معالجة. وإذ تصل الراوية إلى الموقع الإنشائى، تتوقع أن تجدهم مستعدين للتكلم بصراحة حول وضعيتهم، ويصيبها تحفظهم بالإحباط:

أحاول أن أجعلهم يتكلمون. يرفضون. بالنسبة لهم كل شىء دائمًا حسن. عند الظهيرة يجلسون على الأرض، حتى على التراب، كما كانوا يفعلون فى قريتهم: ويمتزج قليل من الإسمنت بطعامهم. وفى الليل، ينامون فى الطابق الذى يشتغلون فيه . . . والوضع نفسه حين تمطر. إنهم يبقون مسمرين إلى أماكنهم فى الريح والمطر منتظرين انتهاء ذلك . . . وإذا كانت من حاجة لرفع حجرٍ عشرة طوابق فذلك يتم على الأقدام. هذا كل الأمر. أحدثهم حول قريتهم. يقولون إنها هناك فى الوراء. بعيدًا جدا. بيروت لطيفة جدا. . . هل يحبون اللبنانيين؛ بالطبع، يقولون. إنهم إخوتنا، فقط هم أكثر تقدما. إن لديهم سيارات كبيرة وبيوتا جميلة.

وعندما أخبر منير أنه لا يمكن الحصول على شىء هنا إلا الدوائر تحت العيون، الظهور المحنية، الأسى، الصوت اللعين لخلاطات الأسمنت، الشمس التى تسطع، والمطر الذى ينقر، وأن كل هذا يمكن أن يعبر عنه باختصار ببعض التصويرات الكبيرة لا أكثر، فإنه يشعر بالخيبة. إن فيلمه يدور دون شك حول لا شىء (عدنان ١٩٨٢، ١٠-١١).

وبغض النظر عن إدراك الراوية الساخر للقيود على التمثيل الذاتى للسوريين . . . فمن الواضح أن كل شىء **ليس** "دائمًا حسن" . . . فإن غموض تعليقها الختامى بأن الفيلم يدور حول لا شىء "صارخ القول". وتبدو الراوية محبطة مع العمال، على مستوى ما، لفشلهم فى التعاون على تمثيل معاناتهم. ولكن السوريين، مثل الأطفال "الصم-البكم" فى **الزمن ٢**، لا صوت لهم لا لأنهم لا يملكون شيئًا يقولونه ولكن لأنه لا توصل لديهم إلى لغة مساندة وصيغ تمثيلية. إضافة إلى هذا فإنهم، باعتبارهم عرضة للخسارة الاقتصادية، يتمنعون عن قول شكاواهم إلى امرأة غريبة فى موقع عملهم. ولكن الراوية لا تخاطب هذه القضايا رغم إقرارها السابق بالطرق التى تمارس فيها السلطة الإسكات وبالطرق التى قد يساهم فيها من لا حول لهم فى عملية

إسكاتهم. ويبدو أنها، وقد فشلت بأن ترى فى إحجام العمال عن التعبير العلاقة المعقدة بين القوة التمثيلية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية، وبسبب إحباطها لعجزهم الظاهر عن توفير المادة التى تحتاجها للفلم، قبلت سكوتهم بمعناه الظاهرى.

إن الآراء الضمنية للراوية حول الالتزام السياسى والتمثيل والفاعلية تشكل أساس رد فعلها، وهى آراء تكرر ببعض الطرق علاقات القوى القائمة بدلاً من أن تتحداها. مثلاً، رغم رغبتها أن يخدم الفيلم دور تمكين من لا صوت لهم، فإن توقع الراوية بأن يتعاون السوريون مع خططها يستند إلى النظرة المتضمنة بأن فاعليتهم ستغدو ممكنة من خلال تعبيرها هى - وبكلمات أخرى أنها ستعطيهم صوتًا. وهذا التمييز لصوتها هى فوق أصواتهم يصبح واضحًا على مستوى الرد الروائى إذ تستقطر الراوية أصوات العمال فى خطابها الخاص بدلاً من نقل حوارهم الفعلى. وهى إذ تصورهم ضمنيا كضحايا صامتين بدلاً من أشخاص يعود فقدان التعبير الذاتى لديهم إلى التفاعلات المادية للسلطة، تستنتج بأنه "لا يمكن الحصول على شىء هنا" عدا "التصويرات الكبيرة" لأجساد بكماء تعانى "الدوائر تحت العيون، الظهور المحنية . . . الشمس التى تسطع، والمطر الذى ينقر" (عدنان ١٩٨٢، ١١). ولكن تصويراً كهذا، بقذفه العمالَ إلى دَور الفلاحين المعانين الذين لا زمن لهم بدلاً من فاعلين فى العالم المعاصر، يكرر بطرق صارخة الانفصال بين الجسد والصوت الموصوف لدى سكارى بأنه من خصائص حالات السلطة غير المتساوية. ومع أن الراوية تريد أن تمثل مأزق العمال، إلا أن محاولتها تتخبط ليس فقط بسبب عجزها عن خلق الأوضاع التى يصبح تعبيرهم ممكنًا فيها، ولكن كذلك لفشلها فى تحليل ما ينطوى عليه وضعها من تميز وقوة. وكنتيجة لذلك فإن موقفها، مهما كان مبدئيا، يحمل شبها غير مريح لموقف منير الذى لا يعدو السوريون بالنسبة له أن يكونوا أكثر من تصوير لافتراضاته الشخصية.

تكتسب هذه التعقيدات للصوت والتمثيل صدى أكبر لأنها تدور على خلفية اندلاع الحرب، وهى مضمون يوصل مشكلة الفاعلية والتعبير إلى مستوى الأزمة بشكل أكثر

عمومية. وفى حين أن الحرب تعيد تخطيط السلطة على أسس الجنس، واضعة الرجال فى وسط التفاعلات العنيفة ودافعة النساء إلى الخلف، إلى العوالم الأنثوية التقليدية، فإنها كذلك ترغم الراوية على مواجهة لا عجزها فقط ولكن كذلك رغبتها فى السلطة ومقدرتها على العنف. وهى تعترف، "لقد فهمت هذه الحاجة إلى العنف وأنا أحد الأيام أمام سلك كهربائى اقتلُع من تجويفه. وبقيت فى الثقبين قطعتان صغيرتان من سلك نحاسى لامع بدتا كأنهما تنادياننى. أردت أن أمسك بهما، أن أوحدهما فى يدى، أن أجعل ذلك التيار يمر عبر جسدى، وأن أرى كيف يكون الاحتراق. وقد قاومت فقط بجهد استثنائى" (عدنان ١٩٨٢، ١٣). ومع أنها تكافح لتجد طريقة لمقاومة وحشية الحرب، إلا أن الملاذ الوحيد الذى تتمكن من تصوره هو نوع مختلف من العنف. "أقول لنفسى إنه يكون أفضل إطلاق مليون طير فى السماء فوق لبنان حتى يتمكن هؤلاء الصيادون من التمرين بها ويصبح ممكنًا تفادى هذه المجزرة" (١٧).

وإدراج الراوية فى بُنى العنف وعجزها عن التدخل فيها ينعكسان بشكل مماثل فى التوترات التى تؤسس لروايتها عن الحرب. وهى تبدأ، "فى الثالث والعشرين من نيسان ١٩٧٥ اندلع البغض"، وتوكيد "البغض" يستجر جسامة أحداث الحرب من خلال جعلها أسطورية تقريبًا، كما يفعل حديث الراوية المشحون والشاعرى — مثلا، تصويرها للمدينة على أنها "حقل كهرومغناطيسى يريد كل واحد أن يلتصق به"(عدنان ١٩٨٢، ١٣). ولكن هذا الحديث الشاعرى يتخبط فى النهاية وتحل مكانه جمل بيانية حادة تعبر عن الانكماش المصدوم الذى أحدثته الحرب: " إنهم يحاربون فى ضوء القمر. إن الأصوات ليلاً أكبر تميزًا . . المدفعية تدوى" (١٥). وتلجأ الراوية إلى التقارير الصحفية عن الحرب كأنما هى تبحث عن لغة متناسبة مع العنف. ولكن لغة الصحافة النائية والمجردة من الحس تعكس انفصالاً مربكًا بين التعبير والحقيقة الحسية. وكل ما تجده الراوية عندما تمسك الصحيفة هو "لائحة سريعة من أسماء وحقائق" تفشل إما فى إنصاف الجهد البشرى للضحايا وإما فى التعاطى مع معنى موتهم. بدلاً من هذا، يجرى التأشير على كل فرد مقتول - أحيانًا باسم وأحيانًا غفلاً من الاسم - كحادث آخر. وفى وجه هذا الانفصام بين حقيقة الحرب واللغة المستعملة

لوصفها، تتشوش العلاقات بين الممثل والفعل: حتى "الرصاصات تبدو وكأنها تنطلق وحدها" (١٥). ومع أن الراوية ترغب أن تقوم بفعل ضد هذا العنف - ولو باستخدام مشروع الفيلم لتصوير مصير العمال السوريين الذين جُمِعوا وقُتِلوا- فإنها فى هذا المضمون لا تستطيع أن تفعل أو تقول إلا قليلا. حتى انسحابها من مشروع الفيلم احتجاجًا على رفض منير أن يخاطب الحقائق الحسية للحرب عن العمال السوريين فى بيروت يثبت عدم اتصاله بالموضوع. ويطمئنها منير بترفع، "لا تقلقى لهذا الأمر. طونى، فؤاد، بيار وأنا سوف نناقشه. . . تعالى إلى البيت للعشاء الليلة" (٢٤). هكذا وقد ذكرت "بموقعها كامرأة، فقد أعيدت فى الوقت نفسه إلى راحة موضعها الطبقى، وأدرج صوتها وفاعليتها فى موقعهما التابع من خلال تهميشها وامتيازها فى الوقت نفسه. وربما ليس من العجب أنه عندما تعود الراوية للظهور فى **الزمن ٢** ، فإنما تفعل ذلك ببساطة كمراقبة، صوتها فى السرد الروائى واحد من عدة أصوات ودون قوة للتدخل فى التحرك الذى لا يرحم نحو موت مارى روز.

فى حين أن **الزمن ١** تصور انفصالاً بين التعبير والجسد التابع والمصنف جنسيا، فإن **الزمن ٢**، التى هى فى علاقة تزامنية مع السرد الروائى الواقعى فى **الزمن ١**، تسعى إلى وصل هذا الانفصال، موجهة نقدًا اجتماعيا وسياسيا يضع فى الصدارة قضايا الاتصالات وعلاقتها بالفاعلية. وكأنما فى رد على السرد الروائى وأزمة التمثيل فى **الزمن ١**، يضع **الزمن ٢** شكلاً جديدًا للسرد الروائى، مصورًا الفعل كله من خلال أصوات غير مخصصة لشخصيات فردية. وترغم هذه الاستراتيجية القراء على نبذ موقف المتفرج غير المتورط والدخول إلى زمن ومجال السرد الروائى، مشاركين فى بناء المعنى من خلال الاستماع الحريص. ولا تقوم الذاتيات المتعددة فى هذا القسم فقط بمفارقة مع الخطاب ذى الصوت الواحد والعنف الذى لا وجه له فى **الزمن ١** ، ولكنها كذلك تأتى إلى الصدارة بالمضامين الحوارية التى يصبح التعبير والفاعلية ممكنين من خلالها. غير أنه فى الوقت نفسه ، فإن هيكل السرد الروائى يحتوى ويعزل الأصوات الفردية، مقترحًا على مستوى تشكيلى الطرق التى يمكن بواسطتها مصادرة التعبير ضمن بُنى السلطة.

وفى وسط **الزمن ٢** هنالك صورة مارى روز المتجاوزة، امرأة تزعزع الحدود الاجتماعية والجنسية والدينية والسياسية للهوية. ومثل مارى روز بولص الفعلية التى أسست عليها الرواية، فإن مارى روز التى ابتدعتها عدنان هى امرأة لبنانية مسيحية مطلقة تعيش فى بيروت الغربية المسلمة وتنشط فى التأهيل التعليمى وإضرابات العمال وتحرير المرأة والقضية الفلسطينية. وإن تحديها للسلطة المتعصبة للمجموعات وللحدود، الفعلية والمجازية، التى تحافظ على هويات المجموعات، يؤدى إلى اعتبارها "خائنة": بعد أن تندلع الحرب تُختطف من قبل رجال الميليشيات المسيحية وتُقتل. وكما يقول أحد آسريها فى الرواية، "إنى لا أفهم. إنها مسيحية وانضمت إلى المعسكر المسلم. إنها لبنانية وانضمت إلى المعسكر الفلسطينى. أين المشكلة؟ يجب أن نتخلص منها كما نفعل مع كل عدو آخر" (عدنان ١٩٨٢، ٣٩). وبالمفارقة مع إيمان آسريها بالمحافظة على دوائر مغلقة لتحديد الهوية من خلال العنف الجسدى، تقول مارى روز بما يتجاوز ويحرر وهو موقف "محبة الغريب" الذى يتبنى كعنصر مركزى له استعداد الاستماع إلى الآخرين والتحاور معهم عبر الحدود الحصرية لتحديد الهوية (عدنان ١٩٨٢، ٩٤-٩٥). أما وقد اقتلعها مُختطفوها من "عالم المحادثة العادية" (٣٢) - وعالمهم معرف بأنه "لغة الغضب والعنف، مساق للسلطة التى تكبت أصوات ضحاياها" (هارلو ١٩٨٧، ١١٢) - فإن مارى روز تضع صيغة بديلة للتعبير والاتصال، صيغة تتخذ كهدف لها عملية الاستماع إلى وتمكين صوت الآخر التابع. وفى حين أن فاعلية آسريها تستند إلى الغضب الجسدى، فإن فاعلية مارى روز تستند إلى مفهوم الحوار: الاستماع والتكلم إلى الآخرين بدلاً من التكلم نيابة عنهم.

وهذه الصيغة للفاعلية تتمثل فى **الزمن ٢** من خلال المناقشة المشبوبة لمارى روز مع آسريها، خاصة منير الذى تؤدى علاقته السابقة معها إلى تعقيد المعارضة الثنائية لصديقٍ ضد عدوٍ والتى تشكل الآراء الدنيوية للرجال الآخرين. (وكما يقر، "إنى أعرفها، والمعرفة هى رابطة قوية بشكل استثنائى" [عدنان ١٩٨٢، ٣٤-٣٥)] إن ديناميكيات القوة التى تشكل تفاعلهم واضحة: مارى روز وقعت فى شباك آسريها مثل "سمكة انتُزعت من البحر . . . تتخبط بالعجز نفسه" (٣٢). وبشكل مشابه، فإن النتيجة

القاتلة للمواجهة تبدو مبكرًا فى **الزمن ٢**: كما تقول الراوية، " أشك أن مارى روز ستخرج من هذه المواجهة حية" (٤٠). غير أن مارى روز، بالرغم من ذلك، تتجرأ بأن تقول رأيها، متحدية العقائد السياسية والاجتماعية لآسريها، وفرضياتهم حول دور المرأة فى النظام السياسى وحول الولاء للمجموعة، وقوتهم العنيفة. وعندما يحذرها منير، "مارى روز، أنت من يقاضى هنا وليس نحن"، ترد، "ومن سيمنعنى من قول ما أفكر فيه طالما أن هذه قد تكون فرصتى الأخيرة. . . إن هنالك عُقداً ينبغى فكها وخراجات يجب نشحها" (٥٦-٥٧).

إن مقدرة مارى روز على الكلام فى وجه قوة متفوقة بهذا المستوى أمر مدهش، خاصة فى ضوء المشاكل التى يطرحها **الزمن ٢** حول الإمكانية المحدودة للتعبير ضمن مضامين الاضطهاد والعنف. وما يطرحه **الزمن ٢** هو أن تعبير مارى روز وقوتها على التأثير وفاعليتها مردها أرضية محاولتها أن تستمع إلى الآخرين بدلاً من مجرد التكلم عنهم، وأن تمكن الآخرين من العثور على أصواتهم هم. وبسبب هذا الموقف من اهتمام واستقبال، فإن صوت مارى روز يُسمع عبر الخطوط المذهبية إذ تتغلغل أخبار أسرها عبر المدينة كالموج، مؤثرة بالناس فى كل قطاعات المدينة بغض النظر عن الانتماء السياسى أو الدينى. " 'اللهم أعدها'، قال البعض، بينما آخرون قالوا 'يا عذراء يا مباركة، سنضىء مائة شمعة لك لمجرد إعادتك لها إلينا آمنة وسالمة' " (عدنان ١٩٨٢، ٧٢). وبالتعاطى مع آخرين عبر حدود الجماعات، تُزعزع مارى روز كذلك حدود امتيازها هى كما بنية الانتماءات للجماعات - "الدوائر المتحدة المركز" التى تضم الفرد داخل مجالات للقوة يستمر توسعها. إنها تعبر الخط الأخضر الذى يقسم المدينة التى مزقتها الحرب لتعلِم المنبوذين اجتماعيا، الأطفال "الصم - البكم"؛ وهى تساند القضية الفلسطينية رغم الخطر الذى تنطوى عليه هذه المساندة، وهى ترفض عرضًا لإنقاذ حياتها على حساب حبيبها الفلسطينى.

غير أن بطولتها ليست فريدة، إنها بالأحرى جزء من حركة متسعة للمقاومة. وكما تلاحظ مارى روز، "تصف البلاد المتكون من أعداد متساوية من مسيحيين ومسلمين . . .

يحاربون من أجل ومع الفلسطينيين. لست الوحيدة التى تقوم بذلك" (عدنان ١٩٨٢، ٥٧). بالإضافة فإن موقفها نتيجة تطور للحوادث وتغير فى الأوضاع البنيوية. وحتى منير يقر بأن "سلسلة من الطرق والمراحل ونقاط التحول" أصبحت ممكنة بسبب مقاومة مارى روز. التمرد ضد زواج غير سعيد، حياة عامة نامية، المشاركة فى "مؤتمرات، احتجاجات، العمل الاجتماعى، لجان التخطيط، قضايا من كل الأنواع" (٣٥: ٤٩). وتشير الرواية، بتأكيدها لهذا التطور، إلى الدور النامى للنساء اللبنانيات فى تحدى بُنى لبنان السياسية والاجتماعية. وكما تعلق باربرا هارلو، "تخط **ست مارى روز** مساراً يمكن من خلاله أن يقوم وصول النساء إلى الساحة العامة للنشاط السياسى بتغيير بُنى المذهبية التى قتلتهن" (١٩٨٢، ٥٤). وبالإضافة، فطرح أن مارى روز ليست فريدة فى مقاومتها ينعكس على مستوى تشكيلى من خلال هيكل السرد الروائى فى **الزمن ٢**، إذ بالرغم من أن هذا القسم يركز على الحوادث المؤدية إلى موت مارى روز، إلا أنه لا يميز صوت مارى روز بشكل غير مشروط. والأحرى أن **الزمن ٢** تكسر السرد الروائى من خلال عدة أصوات، طارحة – حتى وهى توضح العناء البنيوى المفرط عن حده لمارى روز– أن المقاومة ليست حادثة منفردة وأن قصتها لا يمكن أن تُروى من خلال صوت واحد فقط.

التركيز فى **الزمن ٢** على المخاطبة المباشرة والاستماع الفعال ينعكس مجازاً من خلال قرار عدنان التأليفى بأن تصور مارى روز ليس كمعلمة لأطفال معاقين، كما كانت مارى روز بولص الحقيقية، ولكن كمعلمة لأطفالٍ لديهم ضعف فى النطق والسمع. ومارى روز فى دورها كمعلمةٍ لمهارات الاتصال لا تتكلم نيابة عن الأطفال ولكنها تمكنهم من الكلام أصالة عن أنفسهم . لذلك فهى تطرح بديلاً للمشكلة التى تجابهها الراوية فى **الزمن ١** بالنسبة لتمثيل الآخرين التابعين: إنها إذ تقر باستبعاد الأطفال من صيغ التحولات السائدة، تعطيهم كذلك أدوات التعبير الذاتى التى يستطيعون بها أن يعوضوا عن هذا التهميش. ودعوتها لإصلاحٍ كلى لصيغ العلاقة والاتصال تتباين بحدة ليس فقط مع "الصمم" الأدبى لآسريها ولكن كذلك مع الموقف غير المتورط ولكن الجازم للراوية. وفى الوقت نفسه، فإن صوت "الأطفال الذى تحقق فى النقاش لا يؤكد إمكانية

التعبير للآخرين للتابعين وحسب ولكن فيه كذلك إمكانية زعزعة النقاش المنفرد الذى تؤسس عليه رواية الهوية الجماعية. إن رجال الميليشيات ينظرون إلى الأطفال كمنبوذين اجتماعيا موجودين للتعرف على موقعهم ضمن الحدود المعيارية للجماعة، ولاكتشاف ما يقول عنه فؤاد، "ما هى تكلفة أن يكون المرء خائنًا" (عدنان ١٩٨٢، ٩٢). ولكن الأطفال ليسوا مجرد شهود بُكم على الحوادث. إنهم بالأحرى يقدمون تعليقهم الخاص ومنظورهم الخاص. وبدلاً من تقبل إعدام مارى روز كبرهان على حقيقة أن "القوة تصنع الحق" (٩٢) كما يقول فؤاد، فإن الأطفال يشهدون على الرعب الذى لا يُسبرُ غوره لقتلها. وهم يصيحون "لقد نسوا كل ما يتعلق بنا، ولكننا نرى كل شيء. لقد أتى الشياطين من تحت الأرض وانقضوا عليها . . . ما من إنسان يفعل مطلقًا ما هم يفعلونه" (٨٢). وهم إذ يشهدون على وحشية قتل مارى روز، موضحين أن أفعالاً كهذه تبقى خارج إطار التصرف "الإنسانى" ، يدحضون محاولة رجال الميلشيا بتعريف العنف كأمر "طبيعى" وحق لمن لديه القوة.

ولكن هذه الشهادة تحدها قوى حوارية واجتماعية وسياسية تثير الشك حول صوت الأطفال وفاعليتهم معًا. وكما هم أنفسهم يقرون، "ربما فى أحد الأيام سيعاد النطق والصوت إلينا، ونصبح قادرين أن نسمع وأن ننطق وأن نروى ما حدث. لكن هذا ليس مؤكداً. إن بعض العلل غير قابل للشفاء" (عدنان ١٩٨٢، ٢٨). إن الطبيعة الضعيفة لمقاومتهم يؤكد عليها تهميشهم ضمن الكيان الاجتماعى اللبنانى. وبإنجاز دور مشابه لدور الفلاحين السوريين فى **الزمن ١**، فإن الأطفال لهم فى **الزمن ٢** موقع الآخرين التابعين الممثلين "للشعب" والذين تأسس إدراجهم ضمن حدود الجماعة على إذعانهم بالأمر الواقع. وكما يلاحظون فى تعليق لهم على فيلم مصرى أخذتهم مارى روز لمشاهدته، "قيل لنا إنه حتى نكون **الشعب** يجب أن نكون كما هو فى الفيلم، كثيراً وكثيراً من الناس المبتسمين. وعندما نكبر سنكون **الشعب** كذلك. ليس فقط لأننا فقراء. لسنا كلنا فقراء. لا يكفى فقط أن تكون فقيراً حتى تكون **الشعب**. يجب أن تكون طيعًا وبريئًا. يجب أن تكون جزءًا من الأشياء كما أن السحاب جزء من السماء" (٤٥). هذه الكتابة الريفية تمر بشكل عابر ليس فقط على العنف الذى هو أساس فى توازن كيان

الأمة ولكن كذلك على استيعاب الأطفال داخليا للقوى التى تجعلهم "طيعين وأبرياء". فمثل النساء اللواتى يشاهدن الفيلم فى **الزمن ١**، كذلك الأطفال إلى حد ما متواطئون مع البُنى الأكبر التى تحدد موقعهم إذ يحنون لا إلى التغيير بمقدار ما يحنون إلى المشاركة فى بُنى القوة. وهم يعلقون، "إنها (مارى روز) لا تحب الحرب. كذلك نحن لا نحبها لأننا لا نستطيع أن نشارك فيها" (٣٠). إن عجزهم عن النطق يعمل فى النص ليس فقط كعلاقة على وضعهم التابع ولكن كذلك كمجاز لمخاطر الصمت فى عالم تسوده علاقات عنيفة فى السلطة، حيث كثيراً ما يصبح الصمت تواطؤاً. وكما يلحظ الأطفال أنفسهم، "لا صوت فى هذا العالم. وهذا هو السبب فى عدم توقف الحرب. لا أحد يريد إيقافها . . . من الخليج إلى الأطلسى فى خرائطنا الجغرافية، العرب كلهم صامتون" (٤٣).

إن التوترات التى تشكل أساس العلاقة بين القوة والفعالية والمقاومة يجرى التركيز عليها بوضوح أكبر فى **الزمن ٢** من خلال العلاقة بين الراوية ومارى روز. وكما لاحظ معلقون مختلفون، فإن الراوية ومارى روز تتشاركان فى أوجه تشابه كثيرة[٣] . كلتاهما تتحدى تقاطع تراتبيات القوة المبنية على الجنس والطبقية والمذهبية والقومية والديانة فى حين تطرحان ضمنيا تحديا للنموذج المقرر للنساء العربيات. (مثلا، إن الكشف مبكراً فى **الزمن ١** أن الراوية زارت تاوس فى نيومكسيكو يهز الفرضيات التقليدية حول حياة النساء العربيات). وكلاهما تسعى للتعبير الصوتى عن شقاء "الآخرين" التابعين. وفى محاولتهما للتعبير عن فاعلية ستغير ليس فقط وضعيتهما الخاصة ولكن كذلك وضعية آخرين، تتحرك كلتاهما بشكل قلق بين مواقع الامتياز والتهميش. غير أن هنالك فوارق مهمة بين الاثنتين، فبالمفارقة مع مارى روز التى تظهر فى **الزمن ٢** كنموذج للحيوية والشجاعة والفاعلية، لا تسعى الراوية فى **الزمن ٢** إلى التدخل ولكنها تعمل بصراحة كمراقِبة. وهى عندما تصف الرجال الذين يختطفون مارى روز، تصور نفسها على أنها "تتأرجح فوق هذه المدينة، هذا البلد، والقارة التى ينتسبان لها. إننى لا أنزع نظرى عنهما مطلقا. لقد كرست نفسى لمراقبتهما عن كثب" (عدنان ١٩٨٢، ٣٩). وبمعنى ما، يصفها هذا الموقف كمخرجة للفيلم الذى أرادت صنعه فى الزمن ١،

فيلم فى النهاية "تقول فيه شيئًا . . . مهما". وتعليقها الشاملُ المعرفة فى نهاية كل قسم جزئى فى **الزمن ٢** لا يحلل فقط المضمون السياسى الذى تدور فيه قصة مارى روز ولكنه يلمح كذلك على العقدة التى تبدأ بالتكشف. والراوية، وهى تراقب من مسافة آمنة الدراما التى بدأت تتبدى باتجاه نهاية محتومة، تتنبأ بمصير أسر مارى روز بالطريقة نفسها تقريبًا التى تنبأت فيها بحل عقدة فيلم منير. وهى إذ تصف مارى روز كتحدٍ للترتيب الطبيعى (أو، بالأحرى، المُطبَّع) للأمور، تستنتج، "عندما يجرى التغير المستحيل، مثلاً عندما يترك شخص مثل مارى روز الترتيب الطبيعى للأمور، فإن الكيان السياسى يطلق الأجسام المضادة فى عملية عمياء آلية. والخلية التى تحوى الرغبة فى الحرية تُقتل، تُهضم، يُعاد امتصاصها" (٧٦).

وهيكل السرد الروائى **للزمن ٢**، الموضوع بدقةٍ تناغمية، يعكس أصداء اتزان الكيان السياسى والاجتماعى الذى لا تعدو مارى روز أن تكون فيه إلا خلية منحرفة ينبغى احتواؤها وقتلها. وبوضع كل شخصية ضمن شكل روائى مرسوم، فإن **الزمن ٢** تعطى امتيازًا للأصوات الراوية الفردية فى حين توضح المبانى الأدبية تقييدها فى الوقت نفسه. ودور الراوية كراوية شاملة الإدراك وفى الوقت نفسه كشخصية منفصلة يقوم صوتها إلى جانب صوت مارى روز ويتقاطع معه أحيانًا، يؤكد هذا التوتر بين الفاعلية الفردية والاندراج التركيبى. بالإضافة، فإن موقف الراوية كآخر متكلم فى كلٍ من الأقسام الجزئية الثلاثة فى **الزمن ٢** يخدم للتذكير بالدور الوسيط للفنان/المفكر، ويضع دور الراوية تحت التمحيص ويزعزع وهم شفافية السرد الروائى المُفترَض فى مشروع الفيلم فى **الزمن ١** .

هذا الدور الوسيط ومضامينه المقابِلة لعلاقة عدنان نفسها بالنص يبدو واضحًا جدا فى الفصل الأخير للرواية. هذا الفصل، وهو حوار ذاتى داخلى للراوية، يبدأ بعبارة جمالية تؤكد وضع السرد الروائى كنتاج أدبى يؤشر على احتياج التأليف لاستخراج قرار ومعنى من المأساة. تبدأ الراوية بالقول، "إنى أريد أن أتكلم عن الضوء فى هذا اليوم. إن عملية الإعدام تأخذ دائمًا وقتًا طويلاً. إنى أريد أن أقول إلى

الأبد وإلى الأبد إن البحر جميل.. . فقط فيه، فى زرقته السحيقة، يختلط دم الجميع فى النهاية" (عدنان ١٩٨٢، ٩٨). وفى محاولة للإحاطة بوحشية إعدام مارى روز، تبحث الراوية عن الفهم. ولكن بحثها يتخبط عند التوتر بين السموّ الحالم والحقيقة القاسية. وهى تقول، "إن اكتشاف الحقيقة يعنى اكتشاف حد أساسى، نوعًا من الجدار الداخلى للعقل، وهكذا أقع ثانية على أرض الزمن الذى يمضى وأكتشف أن مارى روز هى المحقة" (٩٩-١٠٠). ورغم حسبها "بصواب" مارى روز (والذى ربما يشير إلى ارتباط مارى روز والتزامها والتصاقها بالأرضية المحلية) فإن الراوية تدرك أن مارى روز موضوعة داخل مضمون الاضطهاد البنيوى، تحت الثقل الذى يسبب تداعى حتى أكثر صيغ الفاعلية رؤيا. وبالفعل فهى تطرح أن موت مارى روز هو نتيجة "السلطة العالمية" التى تضطهد العالم العربى بشكل أعم: "إن مارى روز ليست وحدها فى موتها. إن سكان هذه المدينة الذين كانوا رفاقها يسقطون ثانية بعد ثانية . . . لقد أصبحت الطائرات ذباب العالم العربى، وُلِد فى نوبة مسعورة للقوة، والوباء الذى تحمله هو الأداة الذى تحمل لعنته الجديدة" (١٠٤).

إذا عدنا إلى منطق إلين سكارى، فإن القوة تعتمد على الطاقة، على التعبير، وبشكل محدد على قوة إنجاز الوصف الذاتى. وفى حين تؤكد **ست مارى روز** إمكانية وضرورة التعبير فى مواجهة الاضطهاد، وتمنح أولوية معنوية إلى مارى روز وتعبيرها المشحون، فهى تؤكد كذلك أن السرد الروائى، كالصيغ الأخرى للتمثيل، كثيرًا ما تختاره بُنى السلطة. وتقرر الراوية "يجب أن يقال حتى . . . تسمع هذه المدينة ما تريد جماهيرها أن تقوله لها" - القصص غير المحكية عن الاضطهاد والقمع، الكلمات "التى كانت تنتظر هناك مدة طويلة" (عدنان ١٩٨٢، ١٠٠). ولكن عملية السرد تلاحقها العلاقة التراتبية بين أولئك الذين يملكون قوة التمثيل وأولئك الذين يتم تمثيلهم. وفى انعكاس واضح لهذه التراتبية البنيوية، فإن النص لا يُختتم بكلمات مارى روز أو رؤياها ولكن بالوصف ما فوق الواقعى (السريالى) للراوية عن الأطفال "الصم-البكم" يرقصون على أصداء القنابل فى أعقاب إعدام مارى روز.

هذه الصورة النهائية تصل بالتضارب المحيط بإمكانات التعبير والمقاومة لدى الآخرين التابعين فى **ست مارى روز** إلى تصعيد كبير. وتجزم الراوية، وهى تردد الإقرار الوارد فى كلٍ من **الزمن ١** و **الزمن ٢** عن الطبيعة الاغتصابية للعنف، "سواء كنت تحبه أو لا، فإن الإعدام هو دائمًا احتفال. إنه رقصة 'الإشارات' واستقرارها فى الموت. إنه الهرب السريع للصمت دون عفو. إنه انفجار الظلام المطلق بيننا. وماذا بوسع المرء أن يفعل فى هذا 'الاحتفال' الأسود عدا الرقص؟ إن الصم-البكم ينهضون ويبدءون بالرقص إذ يحركهم إيقاع القنابل المتساقطة الذى يصل إلى أجسادهم من الأرض المرتجفة" (عدنان ١٩٨٢، ١٠ ٤-٥). ويشير استقرار "رقصة الإشارات" بالطبع إلى الإسكات الحرفى لمارى روز فى موتها وكذلك إلى احتواء صوتها فى النقاش من خلال هيكل السرد الروائى **للزمن ٢**. ولكن الصورة تثير التساؤلات كذلك حول إعطاء صيغة جمالية للعنف الكامن فى استعمال صيغ فنية لرواية الحوادث العنيفة. و "التعبير المجسد" فى رقصة الأطفال يعمل ببعض الطرق لمد صوت مارى روز أبعد من حدود الهيكل الروائى، وهكذا ليرأب الانفصال بين الصوت والجسد الممثل بموتها. ولكن هيكل السرد للرواية يؤكد كذلك مركز الخطاب الأدبى لصوتها، وضمنًا يضع كلا من السرد الروائى والراوية على بعدٍ من المضمون السياسى الذى يجعل الرواية ممكنة وضرورية بصفتها نصا للمقاومة. ومع أن الصورة النهائية للأطفال وهم يرقصون توفر نهاية قوية لقصة مارى روز، إلا أنها تدفع بالقارئ إلى عالم جمالى حيث قد يوفر السمو الردَّ الوحيد الممكن على الرعب غير القابل للتفكير فيه. وكما تتساءل الراوية، "وماذا بوسع المرء أن يفعل فى هذا 'الاحتفال' الأسود عدا الرقص؟" (١٠٥).

هذا السؤال والانعكاس الذاتى لإيماءته السردية، يعيد القارئ إلى الأسئلة المثارة فى **الزمن ١** بخصوص فاعلية التمثيل الفنى فى تمثيل الاضطهاد وفى إعطاء صوت لمن لا صوت لهم. ومثل رقصة الأطفال، فإن الرواية تقدم ردا جماليا على حادثة عنيفة. وكما رأينا، ففى حين **الزمن ٢** تتحدى فشل **الزمن ١** فى جعل تعبير التابعين ممكنًا بتقديم صوت كل من مارى روز والأطفال "الصم-البكم"، فإن هذه الأصوات تُشكل وتُحتوى فى مجرى الخطاب. وهكذا فإن محاولة السرد فى **الزمن ٢** لتمكين

الأصوات التابعة ولمقاومة العنف والاضطهاد تتم فى النهاية استعادتها فى إطار خطاب شاعرى. بالإضافة، ففى حين أنه صحيح كما تقول إيلين سكارى أن أى شىء تصنعه إبداعية الإنسان، سواء كان سترة أو كرسيا أو شعراً، يحوى إمكانية تحدى العزل الذى يسببه الألم، وبالتالى أن يعمل كأداة للمقاومة، فإنه قد يصح كذلك أن التعقيدات المتضَمنة فى عملية التمثيل تعمل لزعزعة فعالية هذه المقاومة، جاعلة أدب المقاومة على مستوى ما "رقصة" شاعرية فى وجه الموت.

إن هذا القلق حول الفاعلية السياسية لأدب المقاومة ذو أهمية خاصة فى حالة **ست مارى روز** بسبب التوترات اللاحقة للاستعمار والتى تحفز النص. وكرواية كتبت بالفرنسية ونُشرت فى فرنسا من قبل مؤلفةٍ موقعها، مثل موقع راويتها، على بعد من الحوادث التى تصورها، فإن **ست مارى روز** تجابه مشكلة الوصول إلى جمهور مسيحى يقاوم الإقرار بما له من قوة اجتماعية ودينية واقتصادية وسياسية وعسكرية، وبدوره فى عنف الحرب. وإن فاعلية الراوية كنص للمقاومة تعتمد على ما إذا كانت ستُسمعُ ويجرى التفاعل معها من قبل أولئك المتورطين فى بُنى السلطة الاجتماعية والسياسية التى تنتقدها. وبشكل مماثل، فإن فاعلية مقاومة مارى روز فى الرواية تعتمد على ما إذا كان نطقها سيُسمع من قبل آسريها أم لا، وبشكل أكثر عمومية، من قبل اللبنانيين المسيحيين الذين يمثلونهم.

إن هذا القلق حول الفاعلية السياسية الأوسع للنص هو ما يبدو أنه يكون أساس الازدواجية التى تعرض بها **الرقصة الفنائية** النهائية للأطفال "الصم - البكم". ورقصة الأطفال التى موضعها أرضية التاريخ حيث لا يكون أى فعل بريئًا ولا تكون كل العلل قابلة للشفاء، تقع كالرواية نفسها ضمن المجال الشاعرى الذى يحيط به مضمون سياسى عنيف. والأبعاد غير الواقعية لهذه الرقصة تؤكد مركزها فى الخطاب الأدبى. وبالفعل، خلافًا للتقارير عن حقوق الإنسان التى "تتضمن التوثيق والمداخلة معًا" (هارلو ١٩٩٢، ٢٤٤)، فإن النصوص الأدبية مثل **ست مارى روز** لا تعمل بالضرورة كأدوات للمداخلة السياسية الصريحة. غير أن كلا من رقصة الأطفال والرواية نفسها يشيران

كذلك إلى ما تسميه سكارى "القدرة على المشاركة بالأحاسيس" (١٩٨٥، ٣٢٦) – إمكانية الكلام بتجاوز لبُنى القوة التى تسكت الأفراد وتعزلهم. ومع أن **ست مارى روز** توضح إشكاليات التمثيل، إلا أن الرواية تقوم شاهداً على الأهمية الحاسمة للكلام ضد الاضطهاد ولإمكانية رأب الانفصام بين الجسد والصوت. وكما تجزم باربرا هارلو، "إن الصمت الذى يفرضه المعذِّب تتحداه المطالبة بالمقاومة السياسية، مما يثير مرة بعد مرة العلاقة الملحة والحاسمة بين كتابة حقوق الإنسان وتصحيح الأخطاء السياسية" (١٩٩٢، ٢٥٦). إن هذه العلاقة لا تكون غير معقدة مطلقًا. ولكن القوة الجبارة **لست مارى روز** تنبع من هذا التعقيد.

إيضاحات

١- **ست مارى** روز نشرت أول مرة فى فرنسا من قبل دى فام (باريس ١٩٧٨) وترجمت إلى الإنجليزية من قبل جورجينا كليج ونشرتها مطبعة بوست-أبولو عام ١٩٨٢ . وكل الإشارات هنا تشير إلى الترجمة الإنجليزية عام ١٩٨٢ ، إنى ممتنة لديبورا ناجور وجولى أولين - أمينتورب وتريزا صليبا وراونو سمانتراى وبولا سندرمان للتعليق على نسخ من هذه الدراسة.

٢- إن عدنان، وهى فنانة فى المرئيات إضافة إلى كونها كاتبة، تخلق صوراً زيتية ورسوماً وتصاميم للخط والسجاد، إضافة إلى نشر الشعر والرواية والنثر غير الروائى. وتقول عدنان فى مقابلة مع هيلارى كيلباتريك، "بدأت أرسم بالزيت عام ١٩٦٠ وسمعت نفسى أقول عاليًا، 'إنى أرسم بالعربية'. وفى تلك اللحظة ارتاحت روحى وكأننى وُجِدت حلا لمشكلة مهمة" (كيلباتريك ١٩٨٥، ١١٩). وكثيراً ما يتنقل عمل عدنان بين الوسائل الفنية المرئية والكتابية، وكأنما ليستكشف محدودية الصيغ التمثيلية وليستنطق العلاقة بين الشكل والمعنى. ويبدو هذا على أوضح ما يكون فى **الرؤيا العربية** التى تُستخدم فيها الرموز التصويرية لإيصال المعنى حيث حدود اللغة تتقطع دون ذلك.

٣ - يقول توماس فوستر إن "الموقع الذى تشترك فيه الراوية مع ست مارى روز يوفر أساسًا من أجل نقد كل من التصوير الغربى 'للعرب' ولتصوير القومية اللبنانية لمن تعتبرهم هى 'الآخرين'. " (١٩٩٥، ٦٤). وبشكلٍ مماثل، تلاحظ مادلين كاسيدى أن "مارى روز وكاتبة الفيلم تحتلان موقعًا مماثلاً غير محدد بترسيم الجنس والعرقية والطبقية" (١٩٩٥، ٢٨٤).

حنان الشيخ

حنان الشيخ (المولودة عام ١٩٤٥) هى واحدة من طليعة الكاتبات المعاصرات فى العالم العربى. وقد تُرجمت بعض رواياتها إلى الإنجليزية والفرنسية والهولندية والألمانية والدانمركية والإيطالية والكورية والإسبانية والبولونية. ومع أنها وُلدت وترعرعت فى بيروت حيث تلقت تعليمها الثانوى، إلا أن عائلتها فى الأصل من جنوب لبنان. وعندما كانت فى السادسة عشرة، نشرت الشيخ أبحاثًا عن الحرية، والملل والخيانة الزوجية. وبعد تركها لبنان إلى القاهرةِ من أجل دراستها الجامعية، كتبت روايتها الأولى **انتحار رجل ميت** ولها من العمر تسعة عشر عامًا؛ وقد نُشرت هذه الرواية لاحقًا في بيروت عام ١٩٧٠ ، وتشمل روايات الشيخ الأخرى فرس الشيطان (١٩٧٥) ، حكاية زهرة (١٩٨٠)؛ التى تُرجمت بعنوان قصة زهرة ١٩٨٦ ؛ **مسك الغزال** (١٩٨٨ التى تُرجمت بعنوان نساء من رمل وصمغ، ١٩٩٢)؛ **وبريد بيروت** (١٩٩٢، وقد تُرجمت بعنوان **أغانى بيروت الحزينة** ، ١٩٩٥). وتشمل مجموعاتها من القصص القصيرة وردة الصحراء (١٩٨٢) **وأكنس الشمس عن السطوح** (١٩٩٤ التى تُرجمت بالعنوان نفسه عام ١٩٩٨).

حكاية زهرة لحنان الشيخ

سرد روائى مضاد وتاريخ مضاد

صباح غندور

والأرض؟

وجدتها جريحة –

هل هى فى ألم مبرح؟ –

هل الفوضى

عادت؟

– إيتيل عدنان

تجليات الرحلة

يعتزم هذا الفصل أن يقدم قراءة لرواية حنان الشيخ **حكاية زهرة** (١) تتبع حركتها فى الجانب الخارجى للتاريخ المقرر، الخطاب التاريخى للدولة. ومن ناحية، فإن ما نقرؤه فى كتب وأحداث التاريخ أو الأرشيفات تاريخ يتكلم باسم الدولة؛ وبالفعل، فإن معظم الأدب الصادر فى لبنان قبل الحرب الأهلية يتكلم باسم التاريخ "المعتمد"، الخطابات السائدة. ومن ناحية أخرى، فإننا نجد أن تاريخًا شخصيا مثل حكاية زهرة يستمد أهميته من اللحظة التاريخية، الحرب الأهلية اللبنانية. ونفتقد فى **زهرة** الحقيقة التاريخية التى يتضمنها بشكل تقليدى صوت الراوى الذى يبدو ظاهريا أنه حيادى. إننا نجد بالأحرى إظهار نوع آخر من "الحقيقة" – حقيقة متصلة بتاريخ شخصى سياسى أو اجتماعى/اقتصادى. **حكاية زهرة** هى نفسها خطاب شخصى كتب ضمن خطاب شمولى للتاريخ الأبوى ولكنه يشكك بتمامه.

تطور خطاب الرواية بشكل عام من حكاية وُضع هيكلها وتم تحديدها بشكل جيد – بداية ومتن ونهاية فيها وضوح – إلى حكاية مجزأة ولكن أكثر صقلاً (انظر غندور ١٩٩٣، XV-XIV). وهذا التغير فى الممارسة الكتابية يمكن أن تُعقد له صلة فى لبنان بتفكك الهيكل الاجتماعى للدولة، فبانهيار المجتمع المدنى وظهور مختلف الهيئات السياسية والسلطوية، وبالتالى اختفاء الحقيقة الواحدة، بدأ الكتاب يعانون ليس فقط خيبة بالبناء السياسى وآلياته العاملة فى الدولة ولكن كذلك عدم تصديق وتشكيكًا فى كل ما يدور حولهم، حتى عدم تصديق هويتهم هم وشخصيتهم. وقد تُرك للكتاب أجزاء وقطع ليستمدوا منها كتاباتهم وليبنوا عوالمهم الروائية حولها فى سعيهم لفهم حقيقتهم المتغيرة باستمرار.

تتحدث **حكاية زهرة** عن الألم والمعاناة لبنت لبنانية جنوبية تعيش مع عائلتها فى بيروت. وقد قُسمت الرواية إلى قسمين رئيسيين، يتألف أولهما من تاريخ زهرة الشخصى: نشأتها، خوفها ونفورها، رعبها وشعورها بالذات. ويتجزأ هذا القسم إلى خمسة فصول تروى كلها بالصوت الشخصى للراوى. وثلاثة من الفصول الخمسة ترويها زهرة فى حين يروى الفصلين الثالث والرابع خالها هاشم وزوجها ماجد تباعًا. وكلام كل من هاشم وماجد يشكل تاريخًا بحد ذاته، سواء شخصيا/سياسيا أو شخصيا/اجتماعيا-اقتصاديا. أما القسم الثانى للرواية فترويه زهرة منفردة.

والسرد الروائى، كما ستستخدمه هذه الدراسة، يتصل بشكل رئيسى بكيف تُحكى القصة، ليس فقط تتابع الأحداث المطروحة أمامنا ولكن، بشكل رئيسى أكبر، بناء تلك الأحداث بشكل روائى. وبكلمات أخرى، إن لدينا سردًا روائيا بشكل قصة (الترتيب التاريخى للأحداث) وسردًا روائيا كخطاب (عرض الأحداث). وبتحليل بنية السرد الروائى لرواية زهرة ، سنتمكن من رسم تفصيل الأصوات المتعددة فى السرد الروائى لنرى كيف تتفاعل على مستوى كل من القصة والخطاب.

غير أن الخطاب ينتظم كل نطاق اللغة كما تفهم ويجرى تحليلها فى مضمونها الاجتماعى/التاريخى. حتى عندما يحلل الخطاب على أكثر المستويات أساسية، كحوار بين شخصين منشغلين بتبادل الآراء ، فإنه يبقى مثيرًا لنطاق معقد من التشكيلات الاجتماعية المنسوبة إلى زمن معين فى مكان معين (انظر بختين ١٩٨١). وبما أن الخطاب يثير مثل هذا المدى الواسع من بُنى السلطة والعلاقات، فإن التاريخ سيكون حتما ضمنها. إننا نتعرف عادة إلى التاريخ بواسطة الخطابات المختلفة المتوفرة لنا: كتب، وثائق وأرشيفات. ونفهم التاريخ تقليديا على أنه عرض الأحداث فى سياق زمنى مع تأكيد على تفسير السبب والنتيجة. كذلك يتميز التاريخ بسرد متماسك ومستمر.

وبإخبارنا عن قصتها/قصة تاريخها الخاصة فى **حكاية زهرة**، فإن زهرة فى الحقيقة تُدمر السرد المتماسك المستمر للقصة الأبوية عن الدولة. وبكلمات أخرى، إن قصة زهرة تخرب السرد الخطابى السائد للقصة الأبوية، الخطاب السائد فى لبنان.

ومن هنا قراءتى المقارنة **لحكاية زهرة**: وفى حين أننا نقرأ قصة شخصية/تاريخًا شخصيا لزهرة، قصة استغلالها وإساءة استخدامها، فإننا فى الوقت نفسه نقرأ قصة زهرة كمجاز عن لبنان، بلد استغل وأسىء استغلاله من قبل شعبه نفسه. وبمعنى معين، فإن جسد زهرة، الذى هو خاص وشخصى، لا يمكن أن يفصل عن وظيفته كعام وجماعى. وما تقدمه قراءتى هو تحليل للترابط المعقد بين الاجتماعى- السياسى والشخصى؛ كيف أن قصة واحدة يمكن أن تقرأ فى آن واحد كقصتين معًا. ذلك أن التاريخ الشخصى لزهرة يُحكى على مستويين: واحد على مستوى السرد الروائى والآخر على مستوى التاريخ.

تلعب الذاكرة دوراً رئيسيا فى **حكاية زهرة** لاتصالها الوثيق بعرض التاريخ والسرد الروائى على حد سواء. والأصوات الثلاثة الراوية فى هذه الرواية تحكى قصصها/تواريخها من خلال استرجاع الذاكرة. وكل منهم، زهرة وهاشم وماجد، يسترجع ذاكرته تحت ضغط نوع من التحدى و/أو الاضطهاد. وللتعبير عن هذا بشكل آخر، إن الذاكرة، بعملية استرجاعها، تقدم نفسها على أن لها تاريخها الخاص وبالتالى روايتها الخاصة. ومن هنا، فإننى أعنى بالتاريخ الشخصى ما يشكل تصرفات المرء وسلوكه فى لحظة معينة من الزمن. وتحتاج هذه اللحظة أن تُرى على أنها ذروة التكوين الاجتماعى والنفسانى للفرد. وتشترك مع هذا بالنسبة لزهرة قضية الجنس. إن اغتصاب جسدها يُسترجع مرة إثر مرة فى الرواية؛ وتُعرض ذكرى هذا الاغتصاب فى سرد روائى طباقى. كل مرة يُستذكر فيها اغتصابها الجسدى يتعرض جسدها للاغتصاب مرة ثانية.

حكاية زهرة : سرد روائى مضاد

تقدم **حكاية زهرة** على مستوى السرد الروائى سرداً روائيا مضادا للقصة الأبوية للبنان. وتولد الرواية توترًا بين أصوات السرد وأصوات الشخصيات. وتكرر زهرة، بحكاية قصتها عن نفسها من ناحية، قصة النساء كموضوع نزاع، فى حين أنها، من ناحية أخرى، تثلم القصة الأبوية للبنان أو تسخر منها، قصة السلطة والسيادة الذكوريتين. وفى الحقيقة إن زهرة تتخطى قاعدة رسمية للتاريخ بحكاية قصتها الشخصية التى هى فى حد ذاتها قصة تجاوز. ولوصف هذا بشكل مخالف، تظهر **حكاية زهرة** "أنه لم يعد ممكنا الادعاء بأن هنالك دائرتين للحقيقة الاجتماعية: الخاصة، دائرة العائلة والجنس والتأثير، والدائرة العامة للعمل والإنتاج" (دو لوريتيس ١٩٨٧، ٨). والأحرى أن هاتين الدائرتين تقدمان بشكل وثيق "مجموعات مترابطة من العلاقات الاجتماعية" (٨). وبتجاوز قاعدة للقانون الأبوى تظهر زهرة فى الواقع أن هذا القانون متشابك مع المبادئ الشخصية بشكل غير قابل للانفكاك. الشخصى هو سياسى، إذ إن "مكان المرأة ليس دائرة منفصلة أو ميدانًا للوجود ولكنه موقع ضمن الوجود الاجتماعى العام" (كيلى، ورد فى دولوريتيس ١٩٨٧، ٩). ولم يُحدد موقع زهرة ضمن "وجود اجتماعى" وحسب ولكن تعينه نفس حقيقة كونها امرأة تنتقل فى اقتصاد رمزى. ويعمل جسد زهرة كمجال محدد جنسًا حيث "النظامان"، الجنسى والاقتصادى، يعملان معًا" (دولوريتيس ١٩٨٧، ٨).

لتقدير عمل السرد الروائى المضاد فى **حكاية زهرة** ، يجب أن نفرق بين السرد كقصة وبينه كخطاب بأن نأخذ بعين الاعتبار الفرق بين زهرة، الصوت الراوى فى الرواية، وزهرة التى هى شخصية فى قصتها الخاصة. ومثل هذا التوجه مهم لأنه يمكننا أن نقدر لاحقًا كيفية عمل هيكل الرواية نفسه كتاريخ مضاد. كذلك سوف

يمكننا هذا التوجه أن نكتشف متى يعمل صوت زهرة كالصوت الراوى فى قصتها ومتى يمثل شخصية. والفرق بين الصوتين - كصوت الراوى من ناحية وصوت الشخصية من الناحية الأخرى - سيساعدنا على أن نجد أين يكون كل من هذين الصوتين وحيداً وأين يندمجان ويصبحان صوتاً واحداً. وبكلمات أخرى، يجب أن نميز ما يُسمى لدى جينيت الصوت غير المباشر المتدخل وبين الصوت المباشر أى بين الكلام الحر غير المباشر حيث "يتخذ الراوى كلام الشخصية، أو . . . تتكلم الشخصية من خلال صوت الراوى، ثم تدمج الحالتان"، وبين الكلام المباشر حيث "تُطمس الراوية وتحل الشخصية محلها" (جينيت ١٩٨٠، ١٧٤). هذا الفرق فى مستوى السرد الروائى سيوضح لنا كيف أن الصوت الراوى لزهرة، مفصولاً من حيث الزمن والمجال عن صوت الشخصية، يستطيع أن ينظر إلى الخلف، ويستوعب، ويحلل كيف تكونت زهرة، الشخصية، ضمن خطابات أخرى.

وزهرة، كشخصية فى قصتها الخاصة، تكيف أحداث السرد الروائى. وهذه الأحداث، ببساطة، هى التتابع الأساسى لترتيب الحوادث ضمن النص. وهى تشكل تاريخ زهرة الشخصى: زهرة كطفلة تشهد علاقة أمها خارج الرباط الزوجى؛ علاقة زهرة الجنسية بمالك (صديق أخيها)، ونتائج هذه العلاقة (خسارة عذريتها)، التى تدفعها للذهاب إلى إفريقيا لتهرب من زواج مرتب فى بيروت؛ ومحنها الأخرى فى إفريقيا مع خالها هاشم وزوجها ماجد؛ وختاماً عودة زهرة إلى لبنان وعلاقتها الجنسية اللاحقة بقناص ، ما يؤدى إلى حملها وموتها.

ولكن هذه الأحداث لا تُروى دائماً من قبل زهرة، الشخصية فى قصتها الخاصة، إذ إن صوت الراوى الذى يصلنا خلال الرواية كلها هو صوت منفصل زمناً ولكنه حميمى جدا فى معرفة وتذكر وإعادة رواية الأحداث. إن هذا الصوت **غير المباشر المتدخل** هو الذى يسخر من القصة الأبوية لزهرة، القصة التى تكون زهرة من خلال، وفى، خطابات أخرى. إنه الصوت الذى يقول لنا "رغم أن ما فهمته كان مهزوزا" (الشيخ ١٩٨٩، ١٩٨٧٧/، ١)؛ أو " هل لأنى كبرت وصرت أستوعب الأشياء" (١٠/٤)؛ أو "أنا الآن فى سن أستطيع أن أميز معها تماماً الضيعة عن المدينة" (١٠/٤).

وتجدر الإشارة هنا إلى الفرق بين مصدر النص العربي والنص الإنجليزي المترجم. فحيث يقول النص العربي "أنا الآن فى سن" (١٠)، تقول الترجمة الإنجليزية "**وهنا نكرى أخرى**. أنا فى عمر" (٤). هذه الإضافة تعطى قارئ النص الإنجليزي مفتاحًا أو إيحاءً لكيفية قراءة حادثة معينة فى الرواية. وبكلمات أخرى، فإن النص الإنجليزى يجعل جليا ما يخبئه النص العربى فى حين أن قوة النص العربى تكمن فى الحقيقة فى التشوش بين صوت الراوى وصوت الشخصية. وهذا التشوش مثمر فى العربية بشكل خاص بسبب الازدواجية.

والازدواجية هى ميزة رئيسية للعربية. وهى، بالتعريف الدقيق، تنوع ضمن "اللغة نفسها . . . يستخدمه بعض المتحدثين فى أحوال مختلفة" (فيرغسون ١٩٥٩، ٣٢٥): مثلاً، الفرق بين **الفصحى**، التى يُعرف شكلها المعاصر بشكل عام على أنه العربية المعاصرة المقررة ، **والعامية** ، اللغة المحكية للحديث بين الجميع. وخلال كل التاريخ القصير للرواية العربية، كان هنالك نقاش بين التقليديين الذين يدعون للمحافظة على نقاء اللغة العربية، الفصحى، وللحاجة إلى أن نكون "بلغاء، أن نستخدم العربية بشكل صحيح" (ألن ١٩٨٢، ٣٤) من خلال التمسك الكامل بالشكل الرسمى للغة؛ وبين المحدثين الذين يدعون إلى إدراج **العامية** فى النصوص الأدبية (الن ١٩٨٢، ٣٤ - ٥؛ سماح ١٩٧٤، ١٣). ويستعمل الروائيون المعاصرون العامية فى سردهم الروائى ليس فقط ليبينوا المركز المتقدم أو المنخفض للمتحدثين، ولكن بشكل رئيسى لتقديم حوار معين بشكل يتسم بالصدق والأصالة بالمقدار الممكن أو لإيصال الأفكار الداخلية للشخصيات ومشاعرها.

وفى **حكاية زهرة** ، يُقدِّم لنا التمييز بين صوت الراوى وصوت الشخصية بإشكالية ناجحة أثناء قراءتنا. ففى مشهد العرس، مثلاً، عندما تقرر زهرة أن تحاول إنقاذ علاقتها بماجد مرة ثانية (لاحظ أنهما متزوجان أصلا) تجد نفسها المرأة الوحيدة الجالسة تراقب ضيوفها يتمتعون بوقتهم وتبدأ التفكير بأن ترقص هى نفسها: "**إنها ليلة قرارى أن أتزوج، ولهذا كان الرقص والغناء. وفجأة وجدت نفسى فى وسط القاعة**" (الشيخ ١٩٨٩، ١٣٦؛ توكيدى). ويحكى الصوت الراوى ما يحدث لزهرة، الشخصية.

جسد زهرة الذى تُشعرها تجربتها أنه منفصل عنها، عن كونها امرأة، يحتاج دعوة حتى ينهض ويرقص. وهذا الصوت غير المباشر المتدخل يصبح موحداً مع صوت زهرة المصمم أن تصبح كالنساء الأخريات: "وفجأة وجدت نفسى فى وسط القاعة" (٩٨/١٣٦). وتدرك زهرة تماماً أنها شخص أزيل من المركز وهمش. غير أن محاولتها أن تندرج مع الأخريات فى الرقص لا تُحكى بلغة تتضمن الفعل. إنها تُحكى بدلاً من ذلك على أنها "وجدت" نفسها فى الوسط؛ "وجدت" هو فعل عاطفى يبين أن نشاطها هو فى الواقع تصرف غير إرادى. وزهرة التى تريد الاندماج فى الجمع الذى فى بيتها تحن فى الواقع إلى مزج جسدها بالموسيقى حتى لا يكون هنالك أى تمييز بين "الراقص والرقصة" حسب تعبير ييتز. وزهرة التى شعرت كل الوقت أنها منفصمة عن جسدها وهى تشاهده يغتصب حريصة على جعله جزءاً لا يتجزأ من نفسها كامرأة.

تنتقد تريزا دولوريتس، فى **تقنيات الجنس**، قراءة ليفى-شتراوس لأسطورةٍ من كونا حيث تساعد النساء على الولادة تعويذة كاهن تعيد توحيد ألم المرأة بها. يقوم الكاهن بتوفير "**لغة** إلى المرأة المريضة يمكن بواسطتها التعبير فوراً عن حالات نفسية تكون خلاف ذلك غير معبر عنها وغير قابلة للتعبير عنها" (ليفى- شتراوس، ورد فى دولوريتس ١٩٨٧ ، ٤٤). إن "التعويذة تهدف إلى فصل تعرف المرأة على هويتها أو منظورها لذاتها عن جسدها. إنها تسعى إلى بتر التماثل مع جسد يتوجب عليها أن تراه، تحديداً، كمجال، الإقليم الذى فيه المعركة" (٢).

وباستبدال الموسيقى التى تسمعها زهرة وهى ترقص فى **حكاية زهرة** بالتعويذة فى أسطورة ليفى-شتراوس، نحصل على حالة مقارنة ولكن معكوسة حيث يعمل جسد زهرة كحيزٍ لا بد من دمجه مع ذاتها، كينونتها. والموسيقى التى تسمعها زهرة وهى ترقص تستمر فى التنقل والتغيير من إيقاع طبل إفريقى إلى عود عربى. والموسيقى التى تلعب دوراً كدور التعويذة بالنسبة للمرأة من كونا لها تأثير مماثل على زهرة، إذ إن انتقال اللحن ليس المؤشر الوحيد على رفض زهرة لوضعها فى إفريقيا والمتجسد فى زواجها وحنينها إلى لبنان؛ ولكن بشكل أهم لمحاولتها امتلاك جسدها هى والسيطرة عليه، وهى التى تراه كإقليم أو مجال تخاض فيه المعركة. بكلمات أخرى،

إنها تريد أن تكون منسجمة مع جسدها: "آه إني لا أقوى على جسمي بعد الآن، يجب أن أتوقف، يجب أن أقف، لكني دائخة. من هذا الذي يمسكني؟ . من الذي يقول يكفي يا زهرة ؟" (الشيخ ١٩٨٩ ، ١٩٨٧/١٣٧ ،٩٨). وزهرة الشخصية، إذ تكرر عدم مقدرتها على أن تسيطر على جسدها، تندمج في هذا المشهد مع الصوت الروائي لزهرة . وهذه الأصوات التي تتقارب في نقطة ما تصبح ازدواجية اللغة فوراً بعد ذلك: " انتو وحوش، عقلكم صغير. ليش عم تضحكوا ! عشو عم تضحكوا ! كلكم كنتو عم بترقصوا يللا روحوا! يللا قوموا من هون؟ (٩٩، ١٣٧). ومن المهم الملاحظة هنا بأن التمييز بين الدارجة والمكتوبة أو بين المحكية والعربية المعاصرة المقررة يصبح ضبابيا ؟ أو مندمجًا في هذه العبارة ؛ وهذا أكثر وضوحًا لقارئ النص العربي حيث يصبح هذا التمييز مفيداً في وضع خطة الأصوات. هذا التوتر في السرد الروائي بين صوت زهرة كشخصية يشكلها جسدها وصوت الرا وية الممثل لوعي زهرة القادر على تحليل الحوادث التي حصلت لها، يولد السرد الروائي المضاد الذي ينسف القصة الأبوية لزهرة ، زهرة كموضوع . وإن التاريخ الشخصي لزهرة هو الذي يتولد من بين الخطابات الأخرى وتحدده القيود الاجتماعية . وهذه الخطابات تجعل من زهرة ما يريدها الآخرون أن تكون؛ لأن زهرة ، في الحقيقة ، خائفة من أن تغير منظور الآخرين لها. "الصورة التي طبعت عنها مئات النسخ ووزعتها على كل من عرفني منذ الطفولة، منذ الشباب. زهرة الراكزة التي لا تقول إلا القليل، زهرة الملكة كما أطلق جدي على هذا اللقب ، زهرة البيتوتية التي يحمر وجهها خجلا بسبب وبلا سبب . المجتهدة في المدرسة التي تسهر حتى منتصف الليل تدرس عكس أخيها أحمد. زهرة التي لا يقوى أي غبار أن يعلق بحذائها، زهرة التي ما ابتسمت لأي رجل حتى لأصحاب أخيها". (٢٣/٢٤) وما هو متعرض للخطر هنا هو شخصية زهرة بالنسبة المجتمع إذ إن زهرة "شخص مشكل بالجنس وإن لم يكن بالفوارق الجنسية وحدها ، ولكن بالأحرى عبر اللغات وتمثيلات حضارية ... شخص ... غير موحد ولكنه متعدد ، وليس مقسماً بمقدار ما هو مناقَض " (دولوريتس ١٩٨٧ ، ٢). والخطابات التي من خلالها تقوم عائلة زهرة المباشرة والموسعة بتشكيلها ، إلى جانب النقاشات الاجتماعية كالذي يتمثل

فى تعليق الراوية "زهرة ... التى ما ابتسمت لأى رجل حتى لأصحاب أخيها" (الشيخ ١٩٨٩ ، ٤٣ / ١٩٨٧ ، ٣٢) ، هى فى الأساس خطابات تقيدها وتناقضها كإنسان متطور. وبدلاً من ذلك فإن هذه النقاشات تشكلها ككيان فاقد للنطق ، امرأة "لا تستطيع الاعتراض على أى شىء" (١٩٨٩ ، ٤٣ ؛ ترجمتى) . فى علاقتها مع مالك مثلاً ، فإن زهرة تقدر فقط على مراقبة ما يحدث لها ؛ وهى تستمر على لقاء مالك الذى يمددها على سرير قذر منتهكًا جسدها وكأنه مملوك لشخص آخر ، دون أن تصدر كلمة واحدة أو احتجاجًا .

إضافة إلى هذا ، فإن زهرة لا تبنى فقط كامرأة ليس لديها "اعتراض على أى شىء" ، ولكنها تُجعل كذلك أمرًا أو كيانًا يتم " الكلام عنه " بشكل دائم . وفى المشهد الذى يقوم فيه زوجها ماجد بإخبار خالها عن نوباتها وأنها لم تكن عذراء ليلة زواجها ، يصرف خالها الموضوع على أنه غير لائق للنقاش فى القرن العشرين . غير أن هاشم يبدأ باستجواب زهرة حول الرجل الذى افتض بكارتها؟ ، حول عمله؟ ، ولماذا لم تتزوجه؟ . ولكن الأهم من هذا أن هاشم يقدم تفسيراته وأجوبته الخاصة ، قائلاً : " يمكن هو مسيحى ويمكن خفت من أهلك أو فى سبب ثانى . . . شو القصة يا زهرة ؟ . . . يللا قولى يا خالى من هو الشخص حتى أساعدك أنا وترجعى تنبسطى فى حياتك" (الشيخ ٩٨٩١، ١٣٢/١٩٨٧، ٩٥). وأثناء استجوابها أو محنتها تبقى زهرة صامتة ، وهى تفكر "كم هو بعيد . . . كيف أشرح له علاقتى بمالك، كيف أستطيع تركيبها فى عبارات مبتدئة بأنه لا علاقة لى بالموضوع بل كنت شاهدة منذ البداية حتى النهاية حتى الآن وكنت أنا متفرجة . . . لا أستطيع أن أقول لأننى ببساطة لا أعرف " (١٣٢ – ٣/٩٥–٦). وفى الحقيقة أن زهرة تُرد إلى موقع "امرأة لا يجرى الكلام عنها" أى ما معناه أن "حقيقتها لا يجرى الكلام عنها " لأنها " صهرت إلى ما لا ينطق به .... خارج الجدول الزمنى ... إما مفقودة من قبل التاريخ وإما ضائعة عنه" (راداكريشنان ١٩٨٩، ١٦٩–٧). هذا لا لأن زهرة تصور كامرأة لا تستطيع أن " تتكلم " ، ولكن الأهم أنها تصور كشخص لا ينطبق عليها أى مفهوم أو تعريف مقبول للفظة " امرأة " . وتصور

قصـة زهرة على أنهـا " لا تحكى " من قـبل الكيـان الأبوى نفسـه الذى تحـاول أن تقوضه وتقلبه .

إضـافـة إلى ذلك فـإن زهرة تموت فى النهـاية عندمـا تتـجـرأ على الكلام . وأثناء علاقتها مع القناص كانت زهـرة فى آن واحد الشـخص الذى " لا يحكى عنه " وامـرأة لا تستطيع أن تعبر عن تفكيرها . وفى بداية علاقتها مع القناص ، ومن أجل صرفه عن قتل المارة، تعرض زهرة جسدهـا، "ووجدتنى أخلع مـلابسى وألف منشفة حول وسطى" (الشيخ ١٩٨٩، ١٩٨٧/١٨٦، ١٣٥). ولكن خططها تتخبط عندما تبدأ علاقة جنسية عـاصفـة مع القناص . وعندمـا تتجـرأ على سـؤاله أخـيـراً: "أنت قناص" (١٧٩/٢٤٣) يقتلها. وتتساءل وهى فى أنفاسها الأخيرة "قتلنى بالرصاص الذى كان إلى جانبه وهو يضاجعنى . . . هل قتلنى لأنى حبلى أم لأنى سـألته إذا كان قناصـا" (١٨٣/٢٤٧). وتتكرر فى الرواية مشاهد جسد زهرة وهو ينتـهك وينفصم عنهـا ، خاصـة عندما يقربها زوجها ماجد فى السرير "آه ما يحدث لى عندما يقترب. أشعر برياح باردة، باردة تجر آلاف الحلزونات وتقترب . . . لا أستطيع أن أبعد كل شىء عنى. لا أستطيع أن أقاوم . . . . مقـاومـتى هـى أن أنهى هذا الزحف. على أن أفنيه بالسـكاكين. أفنيـه بالحرائق. **أريد أن أكون لنفسى. أن يكون جسـدى لى. حتى المسـافة الأرضية والفضائية من حولى يجب أن تكون ملكى.** " (١٩٨٩، ١١١-١٩٨٦/٢، ٧٨). " (مـا يتـبع ليس مـترجـمًـا فى النسخة الإنجليزية.) **وإذا رضى زوجى أن يبتعد عن جسدى لا أريده أن يتنفس ضمن هذه المسـافـة. مسـافتى**" (١٩٨٩، ١١١-٢). ومع أن المحتوى يصـور انتهاك جسدها بجـلاء ، إلا أن من المهم بشكل مـسـاو أن نلحظ اللغـة التى تصف فـيـهـا زهرة ، الشـخصية، هذا الانتـهاك حيث يغدو جسدهـا وحيزهـا المادى قـابلين لأن يحل واحدهـما محل الآخر ، حيث تصبح مدركة تمامًا لما يخصها هى وحدها . وفى الحقيقة أنها المرة الأولى التى تفصل فيـها زهرة اضطهادها حرفيا وتعبر عن كيفية شـعورها بالنسبة لجسدهـا . وفـى السـابق ، كان الصـوت الروائى هـو الذى يخـبرنا كيف تشكلت زهرة وانتـهكت من قـبل الآخرين. ويثيـر جسـد زهرة صـوراً عن اقتـصـاد مـحدد فى تبـادل

التمثيل . إنه يصبح صورة للبنان الذى يتقاتل سكانه المختلفون حول النسب الصحيح للأرض ... الجسد . وإنه نسب يمكن اقتفاؤه وتفسيره بالتسلسل الأبوى بالعودة إلى الأصول . وخلال حياتها كلها ، انتهكت زهرة بشكل متكرر من قبل رجال يفترض أنهم قريبون إليها ، ويعتبرون من " العائلة " . وبهذا المعنى فإن جسد زهرة يصبح فائق القيمة ، خاصة بالنسبة لخالها هاشم ولزوجها ماجد ، فى بنائهما لتاريخهما الخاص .

حكاية زهرة : تاريخ - مضاد

إن التاريخ المضاد فى **حكاية زهرة** مجسد فى مبنى الرواية نفسها . وكما ذكر سابقًا ، تنقسم الرواية إلى قسمين رئيسيين حيث يروى القسم الأول من قبل زهرة وهاشم وماجد وحيث الفصلان الثالث والرابع تقصهما شخصيات ذكورية رئيسية ، فى حين أن القسم الثانى يروى من قبل زهرة وحدها .

وإذا أخذنا بعين الاعتبار ما ذكرته سابقًا بالنسبة لتاريخ السرد الروائى - كيف أن موضوع التاريخ هو مسألة السرد الروائى - فمن المثمر أن ننظر فى هذين الفصلين الثالث والرابع ضمن مبنى القسم الأول من الرواية . إن صوت زهرة فى هذا القسم يغرق الأصوات الذكورية فى الفصلين الآخرين . ومن المهم أن نلاحظ أن النص العربى لا عناوين فيه للفصول ، خلافًا للترجمة الإنجليزية ، ويكتفى بالتقسيمات الرقمية، ما يوفر لقارئ النص الأصلى استمرارية وانسيابية مع تحد مفقود فى الترجمة الإنجليزية . وعلينا أن نكتشف من هو الراوى من خلال قراءة النص نفسه . هذه التقنية للسرد الروائى تمكننا من قراءة هذين الفصلين كجزء أساسى من وعى زهرة بنفسها ، من سردها الروائى عن نفسها . وهذه القراءة تصبح واضحة بشكل خاص عندما نأخذ بعين الاعتبار الحوار بين زهرة وخالها والذى ينهى الفصل الثانى .

هذا الحوار يصور خالها محاولاً أن يقنعها بأن تخبر ماجد ، زوجها العنيد، عن نوباتها ، وهو ما ترد عليه زهرة : "هالوقعة صارت لى منك" (الشيخ ٤٣/٣٣) . وجواب زهرة مهم جدا؛ إنه يظهرها لنا وهى تجابه خالها للمرة الأولى . ولكن أهمية هذا الحوار تكمن فى المستوى التركيبى للسرد الروائى . إنه يتيح الحيز لإدراج قصتى هاشم وماجد فى السرد الروائى ولكن مع احتوائهما ضمن سرد زهرة الروائى .

وعلى مستوى التاريخ الممثل ، تمثل قصة هاشم صورة معارضة للتاريخ الرسمى للبنان . وإن تاريخه الشخصى غير قابل للفصل عن التاريخ العام . ونقطة البداية لتذكر قصته/تاريخه هى عند كتابته برقية إلى أبوى زهرة . هذه اللحظة ترافق قرار زهرة بالتزوج من ماجد ولكنها مشبعة كذلك بعواطف وزخم لدى هاشم وهو يراجع تاريخه الماضى ويتذكر أسباب كونه منفيا، أسباب اتخاذه إفريقيا وطنًا ثانيًا .

يتألف تاريخ هاشم السياسى من عضويته فى الحزب القومى السورى الاجتماعى،[٢] ولحظة تعطيل انتمائه السياسى هى فشل الانقلاب عام ١٩٦١ [٣] . ودفعته مشاركته فى الانقلاب إلى الفرار من البلاد بحثًا عن ملاذ أكثر أمنًا . غير أن ذكريات هاشم عن لبنان السابق غير قابلة للفصل عن لحظته الآنية عندما تقرر زهرة التزوج من ماجد إذ إن زهرة كانت بالنسبة لهاشم رمز الوطن المفقود . لبنان ، الذى لم يتمكن من تغييره أو السيطرة عليه أو امتلاكه عندما كان فيه قد وصل الآن إلى إفريقيا فى شخص زهرة: " أن أستنشق عبر ملامحها كل حياتى هنا وفى لبنان . . . كنت أشعر بأنى من خلالها أستطيع أن ألمس الماضى. ماضى، والحاضر، حاضرى. حتى المستقبل، مستقبلى" (الشيخ ١٩٨٩، ٨٢-١٩٨٧/٣، ٥٧-٨). فعلى مستوى السرد الروائى للتاريخ ، تمثل زهرة بالنسبة لهاشم إذن حلمه عن لبنان حيث إنه يكون صورة غير واقعية لها ، صورة لبنانه الضائع الذى لا يستطيع استعادته . وفهم هاشم لما تمثله زهرة له يمثل خطابًا وطنيا ذكوريا يساوى بشكل عام بين الأرض والنساء .

أما بالنسبة لماجد ، فإن قصته تقدم تاريخًا لفك غموض لبنان . إن خطاب ماجد يشكل زهرة كشىء للتملك . وهوس ماجد بالاستيلاء على جسد زهرة هو امتداد لحلمه بأن يدرج فى التاريخ الاجتماعى الاقتصادى الرسمى للبنان . كان ماجد يشعر دائمًا، كعضو من الطبقة العاملة، بالفجوة التى تعزله وتفصله عن اللبنانيين الآخرين فى بلده، وحتى فى بلد مهجره ، إفريقيا ، وهكذا فإن غرضه بالتزوج من زهرة هو تسلق السلم الاجتماعى ، لأن زهرة "ابنة عائلة معروفة نوعًا ما"؛ وهو يريد أن يكون إنسانًا حقيقيا بأن تكون له زوجة وعائلة ؛ وبالتزوج من زهرة، أصبح ماجد يقول لنفسه "أمتلك جسمًا

أضاجعه عندما يحلو لى" (الشيخ ١٩٨٩، ٩٨/١٩٨٧، ٦٩). لزهرة ، إذن ، عمل وظيفى كرمز للتبادل الاقتصادى .

وكما تفعل بالنسبة لهاشم ، كذلك تمثل زهرة لبنان بالنسبة لماجد ، اللبنان الذى استثنى منه ماجد عندما كان فيه قد جىء به الآن إليه فى إفريقيا . وزهرة هى العروس التى " لا تقدر بثمن " فقط لأنه غير مضطر إلى دفع مهر كما كان سيفعل لو كان فى لبنان. ورغم كل فترات صمتها ، موقفها غير التواصلى وغير المتجاوب والعدوانى أحيانًا، فإن ماجد يمضى بالزواج: "وطباعها؟ طباعها هذه لم تقف بينى وبين قرارى بالزواج منها. هكذا تتصرف كل الزوجات فى بادئ الأمر. وأيقنت أنها سوف تعتادنى مع الوقت وسيتبدل كل شىء" (الشيخ ١٩٨٩، ٩٩/١٩٨٧، ٧٠). لم يحاول ماجد مطلقًا أن يعرف جوهر زهرة ؛ أن يحاول، حقيقة، فهم فترات صمتها وأمزجتها المتغيرة . وبدلاً من ذلك ، فإنه يستمر فى تشكيلها حسب ميوله وخياله . وفى الحقيقة ، إنه يشعر " متأكدًا" أن الأمور سوف تتغير لأن ذلك هو ما يؤمن بوجوب حدوثه طبيعيا فى مثل هذه الزيجات . حتى عندما تكون زهرة على شفا انهيار عصبى ، ويرغب خالها بنقلها إلى المشفى للعلاج ، يستمر ماجد فى تشكيلها كامرأة "كاذبة وخائفة من الفضيحة وهى تمثل الندم" (١٠٥/٧٥).

بالإضافة لهذا فإن ماجد يستطيع الكلام عن زهرة نسبة إلى الأمور المالية فقط: "على كل حال، يجب أن لا أتدخل ما دام خالها يدفع التكاليف" (الشيخ ١٩٨٩، ١٠٥/١٩٨٧، ٧٥). ذلك أن زهرة لم تكن موجودة بالنسبة إليه كإنسان لها حقوقها وأفكارها الخاصة مطلقًا . على العكس من ذلك ، إنها موجودة كامرأة فقط – رمز للأرض التى لا تنطق – تستطيع أن توفر له إرضاء جنسيا و/أو نفسيا ، مماثلاً لما كان يحصل عليه عندما كان يزور دار بغاء فى وسط بيروت. بالإضافة إلى هذا ، فإن تزوجه بزهرة أكثر ربحية من تعاملاته فى وسط بيروت إذ ليس عليه أن يدفع لها كما كان يدفع للبغايا . لذلك فهو لا يحتمل وجود امرأة فى بيته دون أن يعاشرها جنسيا كما فعل بعد جدله مع زهرة حول افتقارها للعذرية.

على مستوى السرد الروائى كتاريخ ، فإن جسد زهرة ، إذن ، يتداول فى تنظيم رمزى للتبادلات ، ليستولى عليه الرجال الذين يرونها كبديل رمزى للبلد الذى يفتقدونه . وفى الحقيقة إن النزاع هو بين التنظيمين الرمزيين لهاشم وماجد من ناحية وبين تنظيم رمزى آخر يمثله صوت زهرة والصوت الراوى .

وعلى مستوى التاريخ الممثل ، تفك قصة ماجد غموض التاريخ الرسمى للبنان الذى يقول بأنه لكل اللبنانيين ، أو أن قصة لبنان هى حول الأصل المشترك والتراث المشترك . فقصة ماجد ، فى الحقيقة ، تخبرنا أن لبنان يتميز بالطبقات الاجتماعية والبؤس والفقر . إن قصته توضح ما يعنيه أحمد ، أخو زهرة ، عندما يدعى لاحقًا أنه ورفاقه "يحاربون الاستغلالية، يريدون لفت النظر إلى مطالب الشيعة المغبونة . . . قتل الإمبريالية والنظام المهترئ" (الشيخ ١٩٨٩، ١٩٨٧/١٦٧، ١٢١). وباختصار ، فإن السرد الروائى لماجد يظهر التعارض بين الوصف التاريخى للبنان وحقيقته .

إن قراءة هذين التاريخين (لهاشم ولماجد) كجزء جوهرى من السرد الروائى لزهرة يمكننا بأن نرى كيف أن مسألة التاريخ هى فى الحقيقة مسألة رواية . إن السرد الروائى فى هذه المعادلة يتعلق بموضوع تاريخ من هو الذى سينتصر ويصبح سائداً فى الرواية كلها . وللتعبير عن ذلك بشكل مختلف ، فإن خطاب زهرة فى قراءة كهذه لا يحتوى الخطابات الذكورية وحسب ولكنه ينزل بها إلى مركز الهامشية ، إلى مستوى الحواشى التى تساعد على فهم قصة زهرة ، تاريخ لبنان . وفى الحقيقة إن هذين الصوتين الذكوريين مستبعدان من الحضور المادى فى لبنان . إنه وكأنما قد أرسلا إلى إفريقيا ليبقيا هناك ، وهذا سبب أن القسم التالى من الرواية ترويه زهرة والصوت الراوى فقط.

السرد الروائى والتاريخ والذاكرة

هناك علاقة وثيقة بين السرد الروائى والتاريخ والذاكرة فى **حكاية زهرة**. ونحن نجد أن سعى هاشم وراء ذاكرته هو ، كما يلحظ بيار نورا " بحث عن تاريخه " (١٩٨٩ ، ١٣) . وفى الحقيقة أن هاشم يؤمن بإمكانية استرجاع ماضيه فى لبنان ، أنه يستطيع المحافظة على ماضيه بإعطائه شكلاً ومعنى تمثلهما زهرة . وذكريات لبنان التى يحملها هاشم معه، "كما أنقل يدى وجسمى" (الشيخ ١٩٨٩ ، ١٩٨٧/٧٣ ، ٥٢)، حاضرة معه فى كل وقت إذ يقول،" ربما الوطن هو الحاضر مع الماضى أيضا " (الشيخ ١٩٨٩ ، ٧٣ /١٩٨٧ ، ٥٢) .

غير أن ذاكرة هاشم عن أمته، وهى أمة يرى أنها مجزأة، تجابهها فى الحقيقة أمة لها "جيش وعسكر، فى استطاعتهم إلقاء القبض وتدبير الخطط ومعرفة كل أفراد الحزب وملاحقتهم" (الشيخ ١٩٨٩، ١٩٨٧/٤٩، ٦٦). وكما يلحظ بيار نورا ، " إن العبور من الذاكرة إلى التاريخ قد تطلب من كل مجموعة اجتماعية أن تعيد تعريف هويتها من خلال إعادة إحياء تاريخها الخاص " (نورا ١٩٨٩ ، ١٥) . و "التاريخ الخاص " لهاشم هو التزامه لمجموعته السياسية . ومن خلال إعادة عيش كل لحظة للانقلاب فى لبنان ، وهو فى إفريقيا ، يرى هاشم نفسه فقط ضمن جماعية حزبه. لكن منفاه فى إفريقيا قد أعطاه حسا أكثر حدة بماضيه ، بما يسميه نورا " قبل " و" بعد "، إذ إنه " كان لابد أن يتدخل شق بين الحاضر والماضى" (نورا ١٩٨٩ ، ١٦) . ولا يتمكن هاشم من استعادة صورته " كالبطل " فى وطنه مع أنه ما زال يرأس حزبه واجتماعاته فى إفريقيا . وفى محاولته " لجعل التاريخ الذى يعيد بناءه مساوياً للتاريخ الذى عاشه "، فإن هاشم يسعى فى الحقيقة نحو " مشهد عابر لهوية غير قابلة

للاسترجاع " (نورا ١٩٨٩ ، ١٧-١٨) ، حيث إن تلك الهوية ، إلى جانب حلمه بهوية جذورها فى الجماعية ، قد ضاعت إلى الأبد بمغادرته لبنان.

وفى إفريقيا ، يلاقى هاشم حياة وتيرية بدلاً من " الاستمرارية " و"تفاصيل " الأمور: "عندما كنت أقول لهم هذه الأشياء هى الوطن، كانوا يضحكون. لا تضحكوا يا جماعة، لا أستطيع أن أعتاد على غير وطنى، حتى نكهة الفاكهة مختلفة. أنا أفكر كالبنت يا جماعة؟ أفكر كالبنت؟ هذا رأيكم. أريد أن أفهم هل الأحاسيس الصادقة هى للبنات فقط؟ الظاهر لن نتفاهم يا جماعة" (الشيخ ١٩٨٩، ٧٣-٤). ويقوم هاشم واعياً بتفصيل تعريفى للتاريخ الشخصى .

وعلى قاعدة التمييز الذى يقرره نورا بأن " الذاكرة تربط نفسها بالمواقع فى حين يربط التاريخ نفسه بالأحداث " (نورا ١٩٨٩ ، ٢٢) فإن ذكريات هاشم عن التفاصيل الصغيرة ، عن قوارير الحبق ، عن مجلات الجنس والمصارعة تحت مخدته ، عن بلاط المطبخ ، لا يمكن فصلها عن الأحداث التى يصفها . وعندما كان هارباً من الشرطة بعد فشل الانقلاب، وجد نفسه يدخل "غابات ما كنت أتوقع وجودها فى لبنان، غابات شاهقة الأشجار . . . كأن لبنان والصراع والانقلاب وفشله لا تمت إلى هذه البقعة حتى ولا تعنى لها شيئًا" (الشيخ ١٩٨٩، ١٩٨٧/٦٥، ٤٨). وإن هذا الموقع ، وهو ما كان يجسد أهمية لبنان التاريخية والسياسية ، هو الذى يحمله هاشم معه إلى المنفى. وفى حين أن ذكريات هاشم قد تبدو " بطولية " ، فإن ذكريات زهرة تعمل بشكل مختلف. إن ذكرياتها تخدم كتدمير ، ذكرى – مضادة لما يعتبر " غير لائق " . والعلاقة بين الذات التى يحكى عنها والرواية ، بين ذات الطفولة وذات الرشد التى تروى قصة زهرة ، تقدم إلينا من خلال الذاكرة . وتتشكل ذاتية زهرة من خلال خطابات مختلفة . غير أن هذه الخطابات تقدم لنا عبر الصوت الراوى الذى يقدر على فهمها وتحليلها واسترجاعها من ذاكرة زهرة . لذلك فإن الذاكرة، بمعنى ما، "ذات موقع تاريخى" والعلاقة بين التاريخ والذاكرة تعتمد على الزمن والمكان اللذين تحصل فيهما حادثة أو واقعة معينة . وكما لاحظ راندولف ستارن وناتالى زيمون دافيس فى مقدمتهما لعدد

خاص حول " الذاكرة والذاكرة – المضادة " ، فإن "للذاكرة تاريخًا .... أو تواريخ " (١٩٨٩ ، ٢) .

وفي محاولة منها لأن تعيش لحظتها الحاضرة ، لأن ترتب ماضيها حتى تستخرج معنى مما حصل لها ، تضطر زهرة إلى كبت ذكرياتها – عن الخوف ، والألم ، والمعاناة – في المراحل الأبكر من حياتها ، إذ إننا لا نستطيع أن " نفصل المحتويات عن الوظائف "، كما لاحظ دافيس وستارن ، لأن " وظائف الذاكرة لتعريف الهوية حقيقية ما فيه الكفاية " (١٩٨٩ ، ٤). وما يعرف ذاتية زهرة هو خوفها ، وهى تراقب علاقة أمها خارج إطار الزوجة، أنهما قد يضبطان، ألمها وهى ترقب والدها يضرب أمها ، معاناتها وهى تثابر على التقاء مالك فى حين تعرف تمامًا أنها تشمئز منه .

تستمر هذه الذكريات عن الاضطرابات العاطفية فى إقحام نفسها على زهرة حتى فى أكثر لحظاتها حميمية . مثلاً ، عندما تجرب رعشة اللذة فى الجماع، لأول مرة فى حياتها، مع القناص ، تقول، "صرختى امتدت كبركان يقذف حممًا وأتربة نارية يفجر كل داخله بالرماد الخطر المنهمر وبالغبار الخانق فوق كل أيامى الماضية" (الشيخ ١٩٨٩، ١٩٨٧/١٧٩، ١٣٠). و" حياتها السابقة " من الخوف والألم والمعاناة، والتى كانت بحاجة إلى تعرية ، هى فى حد ذاتها عملية تاريخية تشكلت زهرة بواسطتها . زهرة، الصامتة، "المرأة التى لا يحكى عنها"، يجب أن تحقق تسوية مع جسدها هى ومع أحاسيسها الجنسية. وكما تقول، "كان هذا التقوقع متعبًا لأنى كنت أشعر بأنى لم أعد أملك أى جزء من جسمى" (١٨١/١٣١). إن هذه الذكريات لزهرة، والتى تحكى من خلال وظيفة الصوت الراوى، هى ، بحد ذاتها ، ذكريات – مضادة دفنت فى اللاوعى لأنها تعتبر عادة " غير أخلاقية "، مثل تاريخ زهرة الشخصى، لأنها تتعلق بالأمور الجنسية ولا تبحث بشكل مفتوح اعتياديا. إن النساء فى مجتمع أبوى لا يسمح لهن أن يناقشن أمورهن الجنسية لأنهن، كأفراد، مركونات إلى مستوى مواطنين من الدرجة الثانية الذين عادة يجرى " الكلام " نيابة عنهم . وتأتى الرواية إلى الصدارة بشكل واضح بصور من الكبت الجنسى، سامحة لهذه القضايا بالتالى أن تخدم كسرد روائى

مضاد وتاريخ مضاد . وفى الحقيقة أن هذه الذكريات المضادة تفضح المواقف المنافقة للمجتمع الأبوى اللبنانى بالنسبة للأمور الجنسية .

وهكذا فالسرد الروائى والتاريخ والذاكرة متشابكة بشكل لا يقبل الفصم فى **حكاية زهرة** . وفى حين أن الذاكرة والتاريخ يتلازمان ، فإن السرد الروائى هو الذى يعطيهما شكليهما النهائيين من أجل البقاء . ذلك أن قصة زهرة ، إلى جانب كونها سرداً روائيا مضادا يستهزئ بقصة لبنان التاريخية من وجهة أبوية ، هى سرد روائى يسمح لزهرة بأن تعيش حياة يملؤها الحوار، وإن كان لم يستطع أن يبقيها حية جسديا . ومع أن زهرة تموت ، إلا أننا ما زلنا نقرأ تاريخها/قصتها ونتمعن فيها. وبكلمات أخرى ، يصبح السرد الروائى عن الإسكات عكسًا لذلك، أمراً يعيش حتى بعد موت الشخص المكتوم الصوت.

الخلاصة

بالرجوع إلى الخلف، إن المشهد الذى تبدأ به الرواية عندما تقوم أم زهرة بإسكاتها بوضع يدها على فمها، كاتمة صوت زهرة ومقدرتها على التعبير عن نفسها، يساعدنا جدا على تفسير سلوك زهرة خلال السرد الروائى كله. فزهرة التى حجمت إلى امرأة لا نطق لها، إلى جسد، تمثل فى الحقيقة لبنان الفاقد النطق، الأرض التى لا تستطيع أن تعبر بالصوت عن معاناتها. إن موضوع " الإسكات " هذا، والذى يتخذ أشكالاً مختلفة خلال الرواية كلها ، يقدم فى المشهد الأخير سجلاً مختلفًا تمامًا. فعندما تقتل زهرة ،الشخصية ، فإن الصوت الروائى هو الذى يستمر على التكلم إلينا: "إنه يقتلنى. قتلنى بالرصاص الذى كان إلى جانبه وهو يضاجعنى . . . لقد قتلنى. من أجل هذا جعلنى انتظر الليل" (الشيخ ١٩٨٩، ١٩٨٧/٢٤٧، ١٨٣). إن هذا الصوت الراوى الذى يحكى قصة زهرة، قصة لبنان التى تثابر على التدفق من معاناة زهرة وتعس حظها حتى بعد مماتها، إن هذا الصوت الراوى لا يموت ؛ لا يمكن إسكاته. إنه يمثل وعى زهرة، وامتدادًا لذلك، الصوت الراوى للبنان . ذلك أن **حكاية زهرة** تحمل فى طياتها التاريخ السياسى المحدد للبنان . إن هذا الصوت الإضافى هو الذى يضاد أو يهزأ من التاريخ الرسمى، والأهم كثيراً أنه يحتوى على التاريخ الاجتماعى الاقتصادى والسياسى للبنان، الأصوات المتنوعة للبنان. إنه الصوت الذى بتحدى التكوين الاجتماعى للبنان .

إيضاحات

١ - **حكاية زهرة** (بيروت ، دار الآداب ، ١٩٨٩) نشرت بالعربية أول مرة عام ١٩٨٠ ، أما النص الإنجليزى فقد نشر عام ١٩٨٦ من قبل "كوارتيت بوكس"، مترجماً على يد بيتر فورد بمساعدة المؤلفة. ونشرت نسخة أخرى من قبل "بان بوكس" عام ١٩٨٧ (طبعة بافان). إن الإشارات المدرجة فى متن النص هى لنسختى دار الآداب وبافان تباعاً. وقد قدمت نسخة أبكر من هذا البحث إلى ندوة أدب الشرق الأوسط فى جامعة بنسلفانيا ، ٣-٥ نيسان/أبريل ، ١٩٩٢ . وأود أن أشكر مايكل بيرد لتعليقاته القيمة على هذا البحث .

٢ - إن اصطلاح الحزب السورى الشعبى PPS المستعمل فى الترجمة الإنجليزية **لزهرة** غير دقيق وعفا عليه الزمن، وهو اصطلاح أدخلته سلطات الانتداب الفرنسى .

٣ - بدأ الحزب السورى القومى الاجتماعى SSNP انقلابه بمساعدة بعض ضباط الجيش. وكان الانقلاب يهدف إلى إسقاط نظام الرئيس شهاب وإنشاء دولة علمانية بدلاً عنه. والحزب السورى القومى الاجتماعى الذى أنشئ عام ١٩٣٢ كان كثيراً ما يدعو إلى إلغاء الإقطاع والمذهبية وإلى توحيد دول الهلال الخصيب .

الأعمال المستشهد بها

أولاً : الأعمال العربية

إبراهيم، إميلى فارس – دون تاريخ – **أدبيات لبنانيات**، بيروت : دارالريحانى للطباعة والنشر.

إبراهيم، صنع الله – ١٩٩٣، **ذات**، القاهرة: دار المستقبل العربى .

– ١٩٩٧، **شرف**، القاهرة: دار الهلال.

أبو تمام – ١٩٧٩، **ديوان الحماسة**، لاهور: المكتبة السلفية.

أدونيس – ١٩٧٤، **الثابت والمتحول فى الاتباع والإبداع عند العرب**،

دراسة عن التقليد والأصالة فى الثقافة العربية، بيروت: دار العودة.

الحميدى، أحمد جاسم – ١٩٨٦، **المرأة فى كتاباتها : أنثى برجوازية فى عالم الرجال**، دمشق: دار ابن هانئ.

الخنساء – ١٨٨٨، **أنيس الجلساء فى ديوان الخنساء**، بيروت: المطبعة الكاثوليكية.

الخورى ، كوليت – ١٩٥٩، **أيام معه**، بيروت: المكتب التجارى للطباعة والنشر والتوزيع.

الزيات ، لطيفة – ١٩٦٠، **الباب المفتوح**، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

– ١٩٩٢ **حملة تفتيش : أوراق شخصية**، القاهرة: دار الهلال.

- ١٩٩٢، "قراءة فى رواية سلوى بكر العربة الذهبية لا تصعد إلى السماء"، **فصول** ١١، رقم ١: ٢٨٣-٢٧٧ .

- السعداوى ، نوال - ١٩٥٨، **مذكرات طبيبة**، القاهرة: دار المعارف.

- ١٩٦٥، **الغائب** ، القاهرة: الكتاب الذهبى.

- ١٩٦٨، **امرأتان فى امرأة** ، القاهرة ، دار الكتاب.

- ١٩٧١، **المرأة والجنس**، القاهرة: الشعب .

- ١٩٧٤، **موت الرجل الواحد على الأرض**، بيروت، دار الآداب.

- ١٩٧٤، **الأنثى هى الأصل**، ألقاهرة: مكتبة مدبولى.

- ١٩٧٦، **المرأة والصراع النفسى**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

- ١٩٧٦، **الرجل والجنس**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر .

- ١٩٧٧، **الوجه العارى للمرأة العربية**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر .

- ١٩٧٩، **امرأة عند نقطة الصفر**، بيروت: دار الآداب.

- ١٩٨٣، **مذكرات فى سجن النساء**، القاهرة: دار المستقبل العربى.

- ١٩٨٧، **سقوط الإمام**، القاهرة، دار المستقبل العربى.

- ١٩٩٢، **جنات وإبليس**، بيروت: دار الآداب.

- السعيد ، أمينة - ١٩٥٠، **الجامحة**، طبعة معادة، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٧ .

- الشرقاوى، عبد الرحمن - ١٩٥٢، **الأرض**، القاهرة: نادى القصة.

ترجمة دزموند ستوارت بعنوان **الأرض المصرية** (لندن، هاينمان، ١٩٦٢).

الشيـخ، حنان – ١٩٨٩، **حكاية زهرة**، بيروت: دار الآداب، نشرت أول مرة فى العربية عام ١٩٨٠ .

العقاد، عباس محمود – ١٩٣٨، **سارة**، القاهرة، ترجمة م.م. بدوى باسم **سارا** (القاهرة: المؤسسة العامة للكتاب المصرى، ١٩٨٧).

الغلايينى، الشيخ مصطفى – ١٣٤٦/١٩٣٨، نظرات فى كتاب السفور **والحجاب، المنسوب إلى الآنسة نظيرة زين الدين**، بيروت: مطابع كوزما.

الغيطانى، جمال – ١٩٧١ ، **الزينى بركات**، دمشق: وزارة الثقافة .

القعيد، محمد يوسف، **الحداد**، القاهرة: ١٩٦٩ .

المازنى إبراهيم عبد القادر – ١٩٣١ ، **إبراهيم الكاتب**، القاهرة:

مكتبة دار الترقى، ترجمة مجدى وهبة (القاهرة، المؤسسة العامة للكتب المصرية، ١٩٧٦).

الملائكة ، نازك – ١٩٤٩ ، **شظايا ورماد**، بغداد، مطبعة المعارف.

– ١٩٦٢ ، **قضايا الشعر المعاصر**، بيروت: دار الآداب.

– ١٩٧٤، **التجزئة فى المجتمع العربى**، بيروت: دار العلم للملايين .

– النقاش، رجاء – ١٩٩٥، " امرأة لكل العصور"، **المصور**، ١٨ آب/أغسطس، ٨٢، ٣٧.

– أمين ، قاسم – ١٨٩٩، **تحرير المرأة** (وثيقة عن تاريخ النشاط النسوى المصرى)، القاهرة، مكتبة الترقى.

–/ ١٩٠٠ ، **المرأة الجديدة**، القاهرة.

أمين ، مصطفى "القائد الجميل" فى **مسائل شخصية**، ٥٩– ٦٨، القاهرة: منشورات تهامة.

– بدر ، ليانا، ١٩٩٣، **نجوم أريحا**، القاهرة: دار الهلال.

– بركات ، هدى ١٩٩٠، **حجر الضحك**، لندن: كتب رياض الريس.

– " ذكورة وأنوثة "، ١٩٩٣، **الكاتبة**، ١ كانون أول/ديسمبر: ١٨ .

بعلبكى ، ليلى – ١٩٥٨ ، **أنا أحيى**، بيروت: المكتب التجارى للطباعة والتوزيع والنشر.

–١٩٦٠ ، **الآلهة الممسوخة**، بيروت: دار مجلة شعر .

– ١٩٦٣، **سفينة حنان إلى القمر**، بيروت: المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر.

بكر ، سلوى ، ١٩٨٦ ، **زينات فى جنازة الرئيس**، القاهرة: طباعة خاصة من قبل المؤلفة .

– **العربة الذهبية لا تصعد إلى السماء**، القاهرة: دار سينا.

– ١٩٩٥ ، " بعيدا عن فراشه "، الهلال: ٨٨–٩١ .

– حسين ، طه ، ١٩٣٤، **دعاء الكروان**، القاهرة: مطبعة المعارف،

١٩٤٢ . ترجمة إى . بى . السارى باسم Call of the Curlew، لايدن: إى. جى . بريل، ١٩٨٠ .

– خليفة ، إجلال – ١٩٧٣، **الحركة النسائية الحديثة، قصة المرأة العربية على أرض مصر**، القاهرة: المطبعة العربية الحديثة.

– خليفة ، سحر – ١٩٩٠، **باب الساحة**، بيروت: دار الآداب.

– دراج ، فيصل – ١٩٩٢، " **رواية باب الساحة: الموضوع اللا تقليدى فى المنظور التقليدى** "، **دلالة العلاقة الروائية**، دمشق: دار كنعان .

– دروزة ، محمد عزة – ٩٩٣ ، **مذكرات محمد عزة دروزة: سجل حافل بمسيرة الحركة العربية والقضية الفلسطينية خلال قرنين من الزمان ١٣٠٥ ١٤٠٤/١٨٨٧ – ١٩٨٤**، بيروت: دار الغرب الإسلامى .

- رضا ، محمد رشيد - ١٩٣٢، **نداء إلى الجنس اللطيف، يوم المولد النبوى الشريف سنة ١٣٥١: فى حقوق النساء فى الإسلام وحظهن من الإصلاح المحمدى العام**، القاهرة: مطبعة المنار.

زيادة ، مى - ١٩٧٥، **الصحائف**، بيروت: مؤسسة نوفل .

- ١٩٨٢، **المؤلفات الكاملة**، حررته سلمى الحفار الكزبرى، بيروت: مؤسسة نوفل.

- زين الدين ، نظيرة - ١٩٢٨ ، **السفور والحجاب**، بيروت، مطبعة كوزما .

- ١٩٢٩ ، **الفتاة والشيوخ**، نشره والدها سعيد زيد الدين شخصيا.

- زيور ، على - ١٩٧٧، **التحليل النفسى للذات العربية : انماط السلوكية الأسطورية**، بيروت: دار الطليعة.

- سعيد ، خالدة - ١٩٧٠ ، " المرأة العربية: كائن بغيره لا بذاته "، **مواقف** ١٢؛ ٩٠ - ١٠٠ .

- شرابى ، هشام - ١٩٧٥، **مقدمة لدراسة المجتمع العربى**، القدس : صلاح الدين.

- صايغ ، توفيق - حرر ١٩٦٢، **الأدب العربى المعاصر**، باريس.

- صبرى ، إسماعيل - ١٩٣٨، " لواء الحسن "، فى **ديوان إسماعيل صبرى باشا**، جمعه حسن رفعت وحرره أحمد الزين، ١٠٧ - ١٠٩، القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر.

- طرابيشى ، جورج - ١٩٨٧ ، " أنثى نوال السعداوى وأسطورة التفرد"، فى **الأدب من الداخل**، حرره جورج طرابيشى، ١٠-٥٠، بيروت: دار الطليعة.

- ١٩٨٢، **عقدة أوديب فى الرواية العربية**، بيروت: دار الطليعة.

- ١٩٨٢ ، **الرجولة وإيديولوجية الرجولة فى الرواية العربية**، بيروت، دار الطليعة.

عبد الإله ، لؤى - مراجعة " معمار روائى مدهش "، الناقد شباط/فبراير: ٦٨ - ٦٩ .

- عبد الله ، يحيى طاهر - ١٩٧٥ ، **الطوق والإسورة**، القاهرة: مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب.

- عبده ، إبراهيم ودرية شفيق - ١٩٤٥ ، **تطور النهضة النسائية فى مصر من عهد محمد على إلى فاروق**، جماميز، مكتبة الآداب .

- غزول ، فريال - ١٩٩٠، " بلاغة الغلابا "، فى **الفكر العربى**

- المعاصر والنساء: أوراق المؤتمر الدولى الثانى لاتحاد تضامن النساء العربيات، ١٠٧ - ١٢٤ ، القاهرة: إتحاد تضامن النساء العربيات.

- فرج ، عفيف - ١٩٨٥ ، **الحرية فى أدب المرأة**، بيروت: مؤسسة الدراسات العربية.

- لاشين ، محمود طاهر - ١٩٣٤، **حواء بلا آدم** ، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. ترجمة سعد القبلاوى بعنوان **حواء دون آدم** فى **ثلاث روايات مصرية طليعية**، حرره سعد القبلاوى، ٤٩ - ٩٤ ، فريدركتون، نيويورك.

- لجنة باحثين - ١٩٨٠ ، " فى قضايا المرأة ، حصاد الفكر العربى الحديث، بيروت: مؤسسة ناصر للثقافة.

- محفوظ ، نجيب - ١٩٦٠، **بين القصرين**. القاهرة: مكتبة مصر.

- ١٩٦٠، **قصر الشوق**، القاهرة: مكتبة مصر .

- ١٩٦٢ ، **السكرية**، القاهرة: مكتبة مصر .

- هيكل ، محمد حسين - ١٩٤١، **زينب**، القاهرة: مكتبة نهضة مصر (١٩٦٣).

ثانياً : الأعمال الغربية

Abdullah , Yahya Taher - 1983 The Mountain of Green

Translated by Denys "جبل الشاى الأخضر وقصص أخرى" Tea and Other Stories.

Johnson-Davies.Cairo: American University in Cairo Press.

Abdo, Nahla. 1991 Women of the intifada: gender,

class and national liberation."

"نســاء الانتـفـاضــة: الجنس والطبـقـة والتـحـرير الوطنى Race & Class العـرق والطبقة" ٣٢ (٤) : ١٩-٤٣.

Abu Zayyad, Ziad. 1994 The Palestinian Right of

Return: A Realistic Approach."

Palestine-Israel Journal, No Spring "حق العودة الفلسطينى: نظرة واقعية

Accad, Evelyne. 1978. Veil of shame: The Role of

Africa and the Arab World.

"حجاب العار: دور النسـاء فى الأدب المعاصـر فى شمـال إفريقيا والعالم العربى"

Quebec: Naaman.

Presence Franco-"مـقـابلة مع أندريه شـديد" 1982. Entretien avec Andree Chedid."

phone 24 : 157 - 74.

1987. Freedom and the Social Context: Arab Women's Special Contribution to Litera-

ture."

Feminist "الحرية والمضمون الاجتماعي: المساهمة الخاصة للنساء العربيات في الأدب"
Iss es 7, no. 2: 33-48.

Women in the Contemporary Fiction of North Sexuality and War: Literary Masks of
New York Univer- "الجنس والحرب: الأقنعة الأدبية في الشرق الأوسط" the Middle East.
sity Press.

Sa salito, C: Post-Apollo press. "الست ماري روز" Adnan, Etel. 1982. Sitt Marie Rose

Sausalito, California: Post Apollo Press. "الرؤيا العربية" 1989. The Arab Apocalypse."

النمــو والتطور إلى كــاتبــة 1990. "Growing Up to be a Woman Writer in Lebanon"
In opening the Gates: A Century of Arab Feminist Writing, edited by "نســائيــة في لبنان"
,Margot Badran and Miriam Cooke, 5-20 . Bloomington: Indiana University Press.

Sa salito, C: Post-Apollo Press. "باريس وهي عارية" 1993. Paris, When It's Naked.

Ahmad, Aijaz. 1992. In Theory: Classes, Nations, and

London: Verso. "في النظرية: الطبقات والأمم والآداب" Literatures.

Ahmed, Leila. 1981. Review of The Hidden Face of Eve,

by Nawal El Saadawi. Signs: Journal of Women in Cul- "مراجعة الوجه المخبأ لحواء"
ture and Society 6, no. 4 : 749 - 751.

Alcoff, Linda.1994. "The Problem of Speaking for "

In Feminist Nightmares: Women at Odds "مشكلة التكلم نيابة عن الآخرين" Others.
Feminism and the problem of Sisterhood, edited by S san Ostrov Weisser and Jennifer
Fleischner, 285 - 309. New York: New York University Press.

1-Ali, Nadje Sadig. 1994. Gender Writing / Writing Gender: The Representation of
Women in Selection of Modern Egyptian Literature.

"كتابة الجنس/الكتابة عن الجنس: تمثيل النساء في مختارات من الأدب المصري المعاصر"

Cairo: The American University in Cairo Press.

Allen, M. D. 1995. Review of **The Innocence of the Devil, by Nawal El Saadawi.** World Literature Today 69, no. 3: 637-638. "مراجعة براءة الشيطان لنوال السعداوي"

Allen, Roger. 1982. **The Arabic Novel: An Historical and Critical Introduction.** الرواية العربية: تقديم تاريخي ونقدي" Syracuse, New York: Syracuse University Press.

1995. **The Arabic Novel: An Historical and Critical Introduction.** "الرواية العربية: تقديم تاريخي ونقدي" (الطبعة الثانية) Second Edition. Syracuse, New York: Syracuse University Press.

Alloula, Malek. 1986. **The Colonial Harem.** "الحريم الاستعماري" Minneapolis: University of Minnesota Press. First Published in French as Le **Harem colonial: images d'un sous - erotisme** (Geneve and Paris, Editions Slatkine, 1981).

Alternative Information Center. 1994. "معاقب مرتين ، معاقب جماعيا" - **Punished Twice - Punished Collectively,** Jerusalem, February.

Amin, Qasim 1992. **The Liberation of Women: a document in the history of Egyptian feminism.** "تحرير المرأة: وثيقة في تاريخ النشاط النسوي المصري"

Translated by Samiha Sidhom Peterson. Cairo: American University in Cairo Press.

Amireh, Amal. 1996. Review of **Men, Women, and God(s): Nawal El Saadawi and Arab Feminist Poetics,**

"مراجعة رجال ونساء وآلهة: نوال السعداوى والشاعرية العربية النسوية" by Fedwa Malti-Douglas. **Middle East Studies Association Bulletin** 30, no. 2 : 230 - 31.

1996. Publishing in the West: Problems and Prospects for Arab Women Writers."

"النشر فى الغرب: المشكلات والإمكانيات للكاتبات العربيات" .

Al Jadid : Record of Arab Culture and the Arts 2 : 10.

Amireh Amal and Lisa Suhair Majaj.2000. **Going Global: The Transnational Reception of Third World Women Writers.**

"التوجه نحو العولة: التقبل المتجاوز للقوميات لكاتبات العالم الثالث"

Arebi, Saddeka. 1994. **Women and Words in Saudi Arabia: The Politics of Literary Discourse.**

"نساء وكلمات فى العربية السعودية: سياسات الخطاب الأدبى" New York: Columbia University Press.

Augustin, Ebba, ed. 1993. **Palestinian Woman: Identity and Experience.** "المرأة الفلسطينية: الهوية والتجربة" London: Zed Books.

Badr, Liana. 1989. **A Compass for the Sunflower.**

"بوصلة من أجل عباد الشمس" Trans. Catherine Cobham. London: Women's Press. First published in Arabic in 1979.

"1993. **A Balcony over the Fakihani.**" "شرفة فوق الفاكهانى"

Trans. Peter Clark and Christopher Tingley. New York: Interlink. First published in Arabic in 1983.

1994. Trans. Samira Kawar. Reading, UK: Gamet "عين المرآة" The Eye of the Mirror.
Publishing Ltd. First published in Arabic in 1991.

Trans. S.V. Atallah, forthcoming "من نجوم فوق أريحا" From The Stars Over Jericho.
PROTA press.

Badran, Margot. 1988. "Dual Liberation: Feminism and Nationalism in Egypt, 1870 - 1925."

Feminist Is- "تحرير مزدوج: النشاط النسوى والقومية فى مصر ١٨٧٠ – ١٩٢٥"
sues (Spring):15 - 34.

Badar, Margot and Miriam Cooke, eds. 1990 **Opening the Gates: A Century of Arab**
Bloomington: Indiana "فتح الأبواب: قرن من الكتابات النسوية العربية" **Feminist Writing.**"
Univer. Una Universitss.

Bahri, Deepika.1995. "Once More with Feeling: What

Ariel: A Review of "مرة أخرى بشعور: ماهية ما بعد الاستعمار" is Postcolonialism?"
International English Literature 26, no. 1 : 51 - 82.

Bakhtin, M.M. 1981. **The Dialogic Imagination.**

Edited by Michael Holquist and translated by Caryl Emerson and Michael المحاور الخيال
Holquist. Austin: University of Texas Press.

Bakr, Salwa.a.1992a. Such a Beautiful Voice.

Translated by Hoda El-Sadda. Cairo: General Egyptian Book Organ- "أى صوت جميل"
ization.

1992b. **The Wiles of Men and Other Stories.**

Translated by Denys Johnson-Davies. London: "ألاعيب الرجال وقصص أخرى"
Quartet.

Translated by Dinah Manisty. Reading: "العربة الذهبية" 1995. The Golden Chariot.
Garnet.

1995 "حجر الضحك" Barakat, Hoda. The Stone of Laughter.

Trans. Sophie Bennett. London: Garland Press.

Basu, Amrita. 1982 Letter. New York Times 2 May, late

city final ed., sec. 7 : 41

Ben Jelloun, Tahar 1990. "Towards a World

Interview with Miriam Rosen. Middle East Report March- "نحو أدب عالمي" Literature.
April). 30 - 33.

Besmaia, Reda. 1996. " La nouba des femmes du Mont

Introduction to the cinematic Fragment. World Litera- "نوبة نساء جبل شينوا" Chenoua:
ture today 70, no 4 (tumn) : 877 - 884.

Bhabha, Homi K., ed. 1990. Nation and Narration.

London Routledge. "الأمة والروايات"

New York: Routledge. "موضع الحضارة" 1994. The Location of Culture.

Blain, Virginia, Patricia Clements, and Isobel Grundy,

The Feminist Companion to Literature in English: Women Writers from the Ages.
"الأنيس النسوى للأدب بالإنجليزية: الكاتبات من العصور Middle ges to the Present.
الوسطى حتى الوقت الحالى"

New Haven: Yale University press.

"خطابية السخرية" Booth, Wayne. 1974. A Rhetoric of Irony.

Chicago: University of Chicago Press.

Boullata, Issa J. 1990. **Trends and Issues in Contemporary Arab Thought.**
"الاتجاهات والقضايا فى الفكر العربى المعاصر" Albany, New York: State University press.

Boullata, Kamal, ed 1978. **Women of the Fertile Crescent: Modern Poetry by Arab Women.**
"نساء الهلال الخصيب: الشعر الحديث للنساء العربيات" Washington, DC: Three Continents Press.

Bowen, Donna Lee and Evelyn Early, eds. 1993. **Everyday Life in the Muslim Middle East.**
"الحياة اليومية فى الشرق الأوسط المسلم" Bloomington: Indiana University Press.

Braidotti, Rosi.1994. **Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory.**
"مواضيع جوالة: التجسيد والفارق الجنسى فى النظرية النسوية المعاصرة"
New York: Columbia University Press.

Bruner, Charlotte H., ed. 1993. **The Heinemann Book of African Women's Writing.**
"كتاب هاينمان عن كتابات النساء الإفريقيات" London: Heinemann.

Buck, Claire, ed. 1992. **Bloomsbury Guide to Women's Literature.** "دليل بلومسبرى لأدب النساء" London: Bloomsbury.

Butler, Judith. 1993. **Bodies that Matter: on the**

"Discursive Limits of "Sex"

New York: Routledge. "أجساد ذات أهمية: حول حدود الخطاب للجنس

Cassidy, Madeline. 1995. " 'Love is A Supreme

Violence': The Deconstruction of Gendered Space in Etel Adnan's **Sitt Marie Rose.**"

"الحب هو عنف متفوق: تفكيك مواقع الجنس فى رواية إيتيل عدنان الست مارى روز"

In **Violence, Silence and Anger: Women's Writing as Transgression,** edited by Deirdre Lashgari, Charlottesville and London: University Press of Virginia.

Chedid, Andree. 1952a. **Jonathan.** Paris: Seuil.

(From Sleep Unbound). Paris: "النوم غير المقيد" 1952b : 1976. **Le sommeil delivre'** Flammarion.

Paris: Julliard. "اليوم السادس" 1960. **Le sixieme jour** (The Sixth Day)

Paris: R. Julliard. "الناجى" 1963. **Le survivant.**

"الآخر" 1969. **L' Autre.** Paris: Flammarion.

Paris: Flammarion. "المدينة الخصبة" 1972. **La cite fertile.**

1974. **Nefertiti et le reve d'Aknaton.**

Paris: Flammarion. "نفرتيتى وحلم أخناتون"

Paris: Flammarion."آثار القدم الرملية" 1981. **Les marches de sable.**

Paris: Flammarion. "المتعاقب" 1982. **Le suivant.**

Translated by Sharon Spencer. Athens "محرر من النوم" 1983. **From Sleep Unbound.** Ohio: Swallow Press.

(The Return to Beirut). Paris: Flammarion. "بيت بلا جذور" 1985. **La Maison sans raciness**

Translated by Isobel Strachey. London: Ser- "اليـوم السـادس" 1987. **The Sixth Day.**
pent's Tail.

Paris: Flammarion. "الطفل المتعدد" 1989a.. **L' Enfant multiple** The Multiple Child).

1989b. **The Return to Beirut.**

Translated by Rose Schwartz. London: Serpent's Tail. "العودة إلى بيروت"

1990. **The Prose and Poetry of Andree Chedid: Selected Poems, Short Stories, and Essays.**

Translated and "نثر وشعر أندريه شديد: أشعار وقصص قصيرة وأبحاث مختارة"
with an introduction by Renee Linkhorn. Birmingham: Summa Publications.

1992. **A La mort, a La vie: nouvelles.**

Paris: Flammarion. "إلى الموت، إلى الحياة: الجديدتين"

Translated by Judith Radke. San Francisco: "الطفل المتعدد" 1995. **The Multiple Child.**
Mercury House.

1998. **Lucy: la femme verticale.**

Paris: Flammarion. "لوسي: المرأة العمودية"

Paris: Flammarion. "الرسالة" 2000. **Le message.**

Chow, Rey. 1991. "Violence in the Other Country:

and Woman." ،Spectacle ،China as Crisis

In Third World Women and "العنف في البلد الآخر: الصين كأزمة ومشهد وامرأة"
the Politics of Feminism, edited by Chandra Talpade Mohanty, Ann Russo, and Lourdes
Torres, 81-100. Bloomington: Indiana University Press.

1993. Writing Diaspora: Tactics of Intervention in Contemporary Cultural Studies.

"الكتابة عن الشتات: سياسة التدخل في الدراسات الثقافية المعاصرة"

Bloomington: Indiana University Press.

Cixous, Helene. 1981. "The Laugh of the Medusa."

In New French Feminisms, eds. Elaine Marks and Isabelle de Cour- "ضحكة المدوسا"
tivron, 245 - 265. New York: Shocken Books. First Published in English in Signs (Summer
1976) as a revised version of "Le rire de la med se," Which appeared in L'arc in 1975.

Cooke, Miriam. 1988. War's other Voices: Women

Writers on the Lebanese Civil war.

Cambridge Universi- "أصوات الحرب الأخرى: الكاتبات عن الحرب الأهلية اللبنانية"
ty Press.

University of California "النساء وقصة الحرب" 1997. Women and the War Story.
Press.

Croucher, Michael. 1995. Letter. Guardian 22 g., sec. Guardian Feat res : 14.

"براءة" Cumming, Laura. 1994. "Books." Review of The Innocence of the Devil,
by Nawal El Saadawi. Guardian 15 March, sec. Guardian features: 8. "الشيطان"

Davis, Natalie Zemon & Randolph Starn.

Introduction, Representations 26 (Spring): 1 - 6

de Lauretis, Teresa.1987. Technologies of Gender:

Essays on Thoery, Film, and Fiction.

"تقنيات الجنس: أبحاث عن النظرية والأفلام والروايات"

Indiana University Press. : Bloomington

Djebar, Assia 1992. **Women of Algiers in Their**

Translated by Marjolijn de Jager. Char- "نساء مدينة الجزائر في شقتهن" Apartment.
lottesville: University Press of Virginia.

1993. **Fantasia: An Algerian Cavalcade.**

Translated by Dorothy S. Blair. Portsmouth, NH: Heinemann. "فانتازيا: موكب جزائري"

Documents: The Balfour Daclaration (1917), U. N.

Resolution 181 (1947), U. N. Resolution 242 (1967),The Gaza Jericho First Agreement Declaration of Principles) (1993), Draft Document on Principles of Women's Rights

Donnell, Alison. 1995 She Ties Her Tongue : The Problem of Cultural Paralysis in Post-colonial Criticism."

"إنها تعقد لسانها: مشكلة الشلل الثقافي في النقد ما بعد الاستعمار"

Ariel: A Review of International English Literature no. 26, no. 1 : 101 - 116.

Dullea, Georgia. 1980 Female Circu mcision a Topic at "U. N. Parley." "

July, Late New York Times 18 "ختان النساء: موضوع في مداولات الأمم المتحدة"
city final ed.: B 4

Eco, Umberto. 1983 Travels in Hyper Reality.

Orlando: Harcourt Brace and Company. "رحلات في ما يتجاوز الحقيقة"

Elia, Nada. 2001 Trances, Dances, and Vociferations:

Agency and Resistance in African Women's Narratives.

غشيات، رقصات وصراخ صاخب: الفاعلية والمقاومة في روايات النساء الإفريقيات

New York: Garland.

Emberley, Julia V. 1993 Thresholds of Difference:

Feminist Critique, Native Women's Writings, Postcolonial Theory.

"عتبات ذات أثر: النقد النسوى، كتابات النساء المواطنات ونظرية ما بعد الاستعمار"

Toronto: University of Toronto Press.

Fabian, Johannes. 1983 Time and the Other: How

Anthropology Makes Its Object.

"الزمن والآخر: كيف يصوغ علم الإنسان موضوعه"

New York: Columbia University Press.

el —Faizy, Monique. 1994 Between the Devil and the

Guardian 21 Mar., sec. Gua- "بين الشيطان والكتاب الأسود الكبير" "Big Black Book."
dian features: 15.

Faqir, Fadia. 1994. "Introduction". The Eye of the

By Liana Badr: v-x. "عين المرآة" Mirror.

Word 15 : 325 - 40. "الإزدواجية" Ferguson, Charles A. 1959. "Diglossia."

Fernea, Elizabeth Warnock, ed. 1985. Women and the

"النساء والعائلة فى الشرق الأوسط: أصوات جديدة للتغيير" Family in the Middle East New Voices of Change.
Austin: University of Texas Press.

Foster, Thomas. 1995. "Circles of Oppression, Circles of

Repression: Etel Adnan's Sitt Marie Rose."

"دوائر الاضطهاد، دوائر القمع: رواية إيتيل عدنان الست مارى روز"

PMLA: Publications of the Modern Language Association of America 110, no. 1 (Junary) : 59 - 74.

Franco, Jean "Beyond Ethnocentrism: Gender, Power

and the Third-World Intelligentsia."

"ما بعد التمحور العرقي: الجنس والسلطة ومثقفو العالم الثالث"

In **Marxism and the Interpretation of Culture,** edited by Cary Nelson and Lawrence Grossberg, 503 - 515. Urbana: University of Illinois Press.

Fullerton, John. 1989. Egypt's Saadawi Champions

Woman's Struggle in a Male World."

"السعداوى المصرية تنتصر لكفاح النساء فى عالم ذكورى"

Reuters Library Report 6 Aug., BC cycle.

Gauch, Sarah. 1991 "A Troublemaker in Egypt Stands

Up to her Government."

Chicago Tribune 27 Oct., final ed., sec. "مثيرة للمشاكل فى مصر تتحدى حكومتها"
Womanews:1.

Genette, Gerard. 1980. **Narrative Discourse: An Essay In**

Translated by Jane E. Lewin. Ithaca,"الخطاب الروائي: بحث فى الأسلوب" **Method.**
New York: Cornell University Press.

Auteurs Contemporains:"أندريه شديد" Germain, Christine. 1985. "Andree Chedid"
Marguerite Yourcenar, Jean Jeverzy, Andree Chedid. Brussels: Didier-Hatier.

by Eli- "مقدمة، أبواب المدينة" Ghandour, Sabah. 1993. Foreword. **Gates of the City,**
as Khoury. xiv-xv. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Ghoussy, Soheila. 1994. "A Stepmother Tongue:

Feminine Writing' in Assia Djebar's **Fantasia: An Algerian Cavalcade."**

"لسان حماة: الكتابة النسائية فى رواية آسيا جبّار فانتازيا: موكب جزائرى"

World Literature Today 68, no. 3 (Summer) :457 - 462.

Al-Ghitni, Jamal.1988. **Zayni Barakat.** "الزينى بركات" Translated by Farouk Abdel Wa-
hab. New York: Viking.

Ghosh. Bishnupriya and Brinda Bose, eds.1996.

Interventions: Feminist Dialogues on Third World Women's Literature and Film.

"مداخلات: حوارات نسوية حول أدب وأفلام نساء العالم الثالث" New York: Gar-
land.

Gilmour, David. 1983. **Lebanon: The Fractured Country.** "لبنان: البلد المهشم" New
York: St. Martin's Press.

Gindi, Hoda. 1995 Letter. **Guardian** 22 Aug., esc.

Guardian Features: 14.

Gingell, Susan.1995. Nawal El Saadawi." E-mail to the

author.

Gluck, Shema. 1994. **An American Feminist in Palestine.**

"نسوية أمريكية فى فلسطين" Philadelphia: Temple University Press.

Gornick, Vivian. 1982. "About the Mutilated Half."

"حول النصف المشوه" **New York Times** 14 Mar., late city final ed., sec. 7 :3.

Green, Mary Jean et al, ed.1996. **Postcolonial Subjects :**

Francophone Women Writers.

"مواضيع من حقبة ما بعد الاستعمار: الكاتبات المتأثرات بالثقافة الفرنسية"

Minneapolis: University of Minnesota Press.

Grewal, Inderpal and Caren Kaplan, eds. 1994. Scattered

Minneapolis: University of Minnesota Press. "سيطرات مبعثرة" Hegemonies.

Guha, Ranajit. 1983. "The prose of Counter

In Subaltern Studies II: Writings on South Asian "النثر المضاد للثورة" Insurgency.
His tory and Society, Edited by Ranajit Guha and Gayatri Spivak,1-42. New Delhi: Oxford University Press.

Hafez, Sabry. 1989. Intentions and Realization in the

Narratives of Nawal El-Saadawi."

Third World Quarterly .11, no. 3: 188-199: "النوايا والإنجاز فى روايات نوال السعداوى"

1995. ." Women's Narrative in Modem Arabic

Literature: A Typology."

In Love and Sexuality "الروايات النسوية فى الأدب العربى الحديث: دراسة رموز"
In Modern Arabic Literature. edited by Roger Moore, Hilary Kilpatrick and Ed de Moor,154-174. London: Saqi.

Harlow, Barabara. 1987. Resistance Literature.

New York and London: Methuen. "أدب المقاومة"

1992. Barred: Women, Writing, and Political Detention. "خلف القضبان: نساء
Hanover, New Hampshire: Wesleyan University Press. وكتابة واعتقال سياسى"

Al-Hayat. 1996 "Translating the Life of the Arab

May 20 : 12 "ترجمة حياة المرأة العربية" Woman.

"زينب" Haykal, Muhammad Husayn. 1989. **Zainab.**

Darf. :London .Translated by John Mohammed Grinsted

Hedges, Chris. 1994. "Palestinians in Jordan See Bleak

Future after Accord."

New York Times. 30 "الفلسطينيون فى الأردن يرون مستقبلاً قاتمًا بعد الاتفاق"
May, late final edition, sec.1: 5.

Al-Hibri, Azizah, ed 1982. **Women and Islam.**

Oxford: Pergamon Press. "النساء والإسلام"

Hiltermann, Joost. 1991. **Behind the Intifada.**

Princeton: Princeton University Press. "خلف الانتفاضة"

Hitchcock, Peter. 1993. "Firdaus or, The Politics of

In **Ialogics of the Oppressed**, 25- "فردوس أو سياسات تحديد المواقع" Positioning.
52. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.

"The Innocence of the Devil: Book Reviews."

1994. Review of **The Innocence Of the Devil**, by "براءة الشيطان: مراجعات كتب"
Nawaj El Saadwi. Publishers Weekly 24 Oct. : 54.

Irigaray, Luce. 1985. **Speculum of the Other Woman.**

Trans. Gillian Gill. Ithaca, NY: Cornell University Press. "منظار على المرأة الأخرى"

Paris: "أندريه شديد" Izoard, Jacques. 1977. Andree Chadid.

Seghers.

Jacoby, Susan. 1994.." Nawal El Saadawi: A Woman

Who Broke the Silence."

Reviewof Memoirs from the Women's Pris- "نوال السعداوى: امرأة كسرت الصمت"
on and The Innocence of the Devil, by Nawal El Saadawi. Washington Post 27 Nov., final ed., sec. Book World: x3.

Jayyusi, Salma Khadra. 1977. "Trends and Movements in Modern Arabic Poetry, "الاتجاهات والحركات فى الشعر العربى الحديث" II. Leiden: E.J. Brill.

Johnson, Penny J. 1990. "Introduction." In Our Fate, "Our House" "مصيرنا، بيتنا" مقدمة by Sahar Khalifeh. Trans. Vera Tamari. Middle East Report May-August: 29 - 31.

Jones, Ann Rosalind. 1985. "Writing the Body: Toward an Understanding of L'ecriture feminine." "الكتابة عن الجسد: نحو فهم للكتابة النسوية" In The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory, edited by Elaine Showalter, 361 - 377. New York: Pantheon.

Transnational Feminist Practices, edited by Inderpal Practice." Inderpal Grewal and Caren Kaplan, 137 - 152. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Kensinger, Loretta. 1995. "Nawal El Saadawi." E-mail to the author. March 6.

"مدينة الزعفران" Al-Kharrat, Idwar. 1989. City of Saffron. Translated by Francis Liardet. London: Quartet.

Kilpatrick, Hilary. 1985. " Interview with Etel Adnan"

In Unheard Words: Women and Literature "مقابلة مع إيتيل عدنان (لبنان)" Lebanon.
In Africa, the Arab World, Asia, the Caribbean and Latin America, edited by Mineke Schipper, 114 - 120. London and New York: Allison and Busby.

"الرواية المصـرية من زينب حـتى ١٩٨٠" 1992. "The Egyption Novel from Zaynab to 1980."
In Modern Arabic Literature, edited by M. M. Badawi, 223 - 269. Cambridge: Cambridge University Press.

Amstedam: Rodopi. "أندريه شديد" Knapp, Bettina. 1984. Andree Chedid.

Kristeva, Julia. 1991. Strangers to Ourselves.

Translated by Leon Roudiez. New York: Columbia. University Press. "غرباء عن أنفسنا"
originally published in French as Etrangers a nous-memes (Paris: Fayard,1988).

La Guardia, Anton. 1992. "Egyptian Pens Terrorised by

Sunday Telegraph 2 Aug. 1992, "أقلام مصرية أرهبها سيف الإسلام" Islam's Sword. Sun." 18.

"كتابات: مختارات" Lacan, Jacques. 1977. Ecrits: A Selection."

Translated by Alan Sheridan. Norton Books.

Layoun, Mary. "The Famale Body and Transnational

Reproduction: or, Rape by Any Other Name?"

"الجسد الأنثوى ونسخه عبر القوميات: أو الاغتصاب تحت أى اسم آخر؟" In Scat-
Postmodernity and Transnational Feminist Practices, eds. Inderpal Grewal :tered Hegemonies
and Caren Kaplan, 63 - 75. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

Le Gassick, Trevor. 1992. "The Arabic Novel in English

Mundus Arabicus 5 : 47 - 60. "الرواية العربية فى الترجمة الإنجليزية" Translation.
(Special issue entitled "The Arabic Novel Since 1950 : Critical Essays, Interviews, and Bibliography," edited by Issa Boullata.)

Le Guin, Ursula K. 1989. "Introduction to the Left Hand

In The Language of the Night: Essays on "مقدمة اليد اليسرى للظلام" of Darkness.
Fantasy and Science Fiction, 150 - 154, New York: Harper Collins.

"جاك لاكان" Lemaire, Anika. 1977. Jacques Lacan.

Translated by David Macey. London: Routledge & Kegan Paul.

Lennon, Peter. 1994 "Speaking Out in a Volatile

Guardian 28 May: 29. "التكلم فى جو متفجر" Climate."

Mano, Guy. Etude de Andree Chedid et —Levis

Paris: Seghers. "دراسة أندريه شديد وبيير توريى" Pierre Torreilles."

Lionnet Francoise. 1995. "Dissymmetry Embodies:

Nawal El Saadawi's Woman at Point Zero and the Practice of Excision.

"عدم التناسق: رواية السعداوى المرأة عند نقطة الصفر وممارسة الختان" In Post
colonial Representations: Women, Literature, and Identity, 129 - 153. Ithaca New York: Cornell
University Press.

Liu, Lydia. "The Female Body and Nationalist

Discourse: The Field of death Revisited."

"جسد الأنثى والخطاب القومى: عودة لزيارة حقل الموت"

In Scattered Hegemonies: Postmodernity and Transnational Feminist Practices, eds. Inderpal Grewal and Caren Kaplan, 37 - 62. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1994.

Loflin, Christine A. 1995. "Nawal El Saadawi.

E-mail to the author. June 2. "نوال السعداوى"

"ممر القصر" Mahfouz, Najeeb. 1990. Palace Walk.

Translated by William Maynard Hutchins and Olive E. Kenny. New York: Anchor Books: Doubleday.

"قصر الشوق" 1991. Palace of Desire. Translated by William Maynard Hutchins and Olive E. Kenny. New York: Doubleday.

"شارع السكر" 1993. Sugar Street. Translated by William Maynard Hutchins and Angele Botros Samaan. New York: Anchor Books.

Majaj, Lisa and Amal Amireh. Forthcoming. Etel Adnan:

"إيتيل عدنان: تأملات نقدية" Critical Reflections. Jefferson, North Carolina: McFarland.

Malti-Douglas, Fedwa. 1991. Woman's Body, Woman's

Word: Gender and Discourse in Arabo - Islamic Writing.

"جسد أنثى، كلمة أنثى: الجنس والخطاب فى الكتابات العربية الإسلامية" Princeton, N. J.: Princeton University Press.

1995a. Men, Women and God(s): Nawal El Saadawi and Arab Feminist Poetics.

"رجال، نساء وآلهة: نوال السعداوى وشاعرية النساء العربيات" University of California Press.

1995b. "Writing Nawal El Saadawi."

"الكتابة عن نوال السعداوى" In Feminism Beside Itself, edited by Diane Elam and Robyn Wiegman, 283 - 296. New York: Routledge.

The Marxist-Feminist Literature Collective. 1996.

"النســاء يكتبن: جين أير، شيرى، فيليت، أورورا لى" Women Writing: Jane Eyre, Shirly, Vilette, Aurora Leigh. In Marxist Literary Theory, edited by Terry Eagleton and Drew Milne, 328 - 350. Oxford: Blackwell.

Meese, E. & Parker, A. eds. 1989 The Difference Within:

Feminism and Critical Theory.

"الفرق فى الداخل: النشاط النسوى والنظرية النقدية" Amsterdam; Philadelphia: J.
Benjamin Publishing Co.

Mehrez, Samia. 1994 Egyptian Writers Between History

and Fiction: Essays on Naguib Mahfouz, Sonallah Ibrahim, and Gamal al-Ghitani.

"الكتاب المصريون بين التاريخ والخيال: أبحاث عن نجيب محفوظ، صنع الله
إبراهيم وجمال الغيطانى"

Cairo: American University in Cairo Press.

"Memoirs from the Women's Prison: Book Reviews."

"مذكرات من سجن النساء: مراجعات كتب" Review of Memoir's from the Women's
Prison, by Nawal El Saadawi. Publishers Weekly 19 (Sept.): 63.

Mernissi, Fatima. 1975. Beyond the Veil: Male-Female

Dynamics in Modern Muslim Society.

"أبعد من الحجاب: الديناميكيات الذكورية–الأنثوية فى المجتمع المسلم المعاصر"
New York: John Wiley and Sons.

Michel, Martina. 1995. "Positioning the Subject:

Locating Postcolonial Studies."

"تحديد محل الموضوع: مواقع دراسات ما بعد الاستعمار" Ariel: A Review of In-
ternational English Literature 26, no. 1 : 81 - 99.

Middle East Watch. 1993. A License to Kill: Israeli

Undercover Operations Against Wanted and Masked Palestinians.

"إجازة للقتل: عمليات إسرائيل السرية ضد الفلسطينيين المطلوبين والمقنعين"
New York and Washington D. C.

1994. Torture and Ill-Treatment: Israel's

Interrogation of Palestinians from the Occupied Territories.

"التعذيب وإساءة المعاملة : استجواب إسرائيل للفلسطينيين من المناطق المحتلة"
New York and Washington D. C.

Mikhail, Mona. 1988. Images of Arab Women :Fact and

"صور عن النساء العربيات: الحقيقة والخيال" Fiction. Washington D. C.: Three Continents Press.

Mitchell, W. J. T. 1995. "Postcolonial Culture,

Postimperial Criticism."

"ثقافة ما بعد الاستعمار، نقد ما بعد الإمبريالية" In The Post-Colonial Studies Reader, edited by Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffen, 475 - 79. London: Routledge.

Mitra, Indrani and Madhu Mitra. 1991. "The Discourse of Liberal Feminism and Third World Women's Texts :Some Issues of Pedagogy."

"خطاب النشاط النسوى المتحرر ونصوص نساء العالم الثالث:

بعض قضايا علم التدريس"

College Literature 18, no.3 : 55 - 63.

Mitra, Madhuchhanda. 1995. "Angry Eyes and Closed

Lips: Forces of Revolution in Nawal el Saadawi's God Dies by the Nile."

"عيون غضبى وشفاه مغلقة: قوى الثورة فى رواية نوال السعداوى الإله يموت على النيل"
In Violence, Silence, and Anger: Women's Writing and Transgression, edited by Deirdre Lashgari, 147 - 57. Charlottesville: University Press of Virginia.

Mohanty, Chandra Talpade. 1991. "Under Western Eyes:

"تحت العيون الغربية: الباحثية Feminist Scholarship and Colonial Discourses.
In Third World Women and the Politics of Feminism, edit- "النسوية والخطابات الاستعمارية
ed by Chandra Talpade Mohanty, Ann Russo, and Lourdes Torres, 51 - 80. Bloomington: Indiana University Press.

Mohanty, Chandra Talpade, Ann Rosso and Lourdes

Toures, eds. 1991 Third World Women and the Politics of Feminism.

"نساء العالم الثالث وسياسات النشاط النسوى"

Bloomington: Indiana University Press.

Mortimer, Mildred. 1996. "Reappropriating the Gaze in Assia Djebar's Fiction and Film."

World Literature Today 70, "إعادة تخصيص النظرة فى روايات وأفلام آسيا جبار"
no.4 (Autumn) : 859 - 866.

Mukherjee, Bharati. 1986. "Betrayed by Blind Faith."

Review of God Dies by the Nile, by Nawal El Saadawi. "خيانة سببها الثقة العمياء"
New York Times 27 July, late city ed., section 7 : 14.

Muslih, Muhammad. 1990. Toward Coexistence: An Analysis of the Resolutions of the Palestine National Council.

Washington DC: Institute "نحو التعايش: تحليل قرارات المجلس الوطنى الفلسطينى"
for Palestine Studies.

Najjar, Orayb Aref. 1992. Portraits of Palestinian

Salt Lake City: University of Utah "عرض شخصيات نساء فلسطينيات" Women.
Press.

In Thinking "جسد" Nancy, Jean-Luc. 1994 "Corpus.

Bodies eds. Juliet Flower MacCannell and Laura Zakarin, 17 - 31. Stanford, CA: Stanford University Press.

Nelson, Cynthia. 1996. Doria Shafik, Egyptian Feminist:

Gainesville: "درية شفيق ، ناشطة نسوية مصرية: امرأة فريدة" A Woman Apart. University Press of Florida.

Nora, Pierre. 1989. "Between Memory & History : Les

Representations 26 (Spring): 7 - 25. "بين الذاكرة والتاريخ" Lieux de Memoire.

Al-Nowaihi, Magda M. 1999. "Constructions of Masculinity in Two Egyptian Novels."

In Intimate Selving: Self, Gender, and Identi- "تشكيل الذكورية فى روايتين مصريتين" ty in Arab Families, edited by Suad Joseph, 235 - 263. Syracuse, New York: Syracuse University Press.

"مقاومة الصمت فى السير 2001."Resisting Silence in Arab Women's Autobiographies. In International Journal of Middle Eastern Studies 33,no. 4. Forth- "الذاتية للنساء العربيات" coming.

Nuweihed, Nadia. 1998. "Nazira Zeineddin, The Woman

Al-Duha Review (Beirut) "نظيرة زين الدين، المرأة الأكثر غموضا" More Mysterious. (May).

Ouyang, Wen - Chin. 1996. Review of Woman at Point

"مراجعة المرأة عند نقطة الصفر Zero and The Circling Song, by Nawal El Saadawi. International Journal of Middle East Studies 28, no. 3 : 457 - 60. "والأغنية الدوارة لنوال السعداوى"

1997. "Feminist Discourse Between Art and Ideology: Four Novels by Nawal El Saadawi".
"الخطاب النسوى بين الفن والعقيدة: أربع روايات لنوال السعداوى"

Al-ruba'iyya. 30 : 95 - 115.

Parker, Andrew, Mary Russo, Doris Sommer and

"القومية والأمور الجنسية" Patricia Yaeger, eds. 1992. Nationalism and Sexualities.
New York: Routledge.

Payne, Kenneth. 1992. "Woman at Point Zero: Nawal El Saadawi's Feminist Picaresque."

Southern Hu- "المرأة عند نقطة الصفر : التشرد النسوى عند نوال السعداوى"
manities Review 26 (Winter): 11 - 18.

Peteet, Julie M. 1991. Gender in Crisis: Women and the Palestinian Resistance Movement.

"الجنس فى أزمة: النساء وحركة المقاومة الفلسطينية"

New York: Columbia University Press.

Plato. 1952. Gorgias. Translated by W. C. Hembold.

Indianapolis: Bobbs-Merrill.

1971. Gorgias. London: Heinemann/Loeb Classical Library, Volume 3.

Toronto "تعليق" Rabbani, Mouin. 2001. Connentary.

Globe: and Mail Jan. 22.

Radhakrishnan, R.1989. "Feminist Historiography and

"تأريخ النشاط النسوى وما بعد Post-Structuralism: Intersections and Departures.
تأسيسه: تقاطعات وتباينات"

In The Difference Within: Feminism and Critical Theory, edited by E. Meese and A. Parker, 189 - 205. Amsterdam; Philadelphia: J. Benjamin Publishing Co.

Roberts, Paul William. 1993. "Novels of an Arab

Review of Well of Life, by Nawal El Saadawi. "روايات ناشطة نسوية عربية" Feminist.
Toronto Star 15 May, weekend sec. J 14.

Roth, Katherine. 1991. "Nawal El Saadawi: an Egyptian Feminist's Fight to Protect Hard-Won Gains."

"نوال السعداوى: كفاح ناشطة نسوية لحماية مكاسب تحققت بعد جهد كبير" San Francisco Chronicle 23 Sept., sec. Briefing: A 10.

El Saadawi, Nawal. 1980a. "Arab Women and Western

"النساء العربيات والنشاط النسوى Feminism: An Interview with Nawal El Saadawi.
الغربى: مقابلة مع نوال السعداوى" Race and Class 22, no. 2 : 175 - 182.

1980b. Creative Women in Changing Societies: a Personal Reflection."

"نساء مبدعات فى مجتمعات متغيرة: تأمل شخصى" Race and Class 22, no. 2 :
159 - 173.

"الوجه المخبأ لحواء: 1980c. The Hidden Face of Eve: Women in the Arab World.
النساء فى العالم العربى" London: Zed.

1981. "Feminism in Egypt: A Conversation with

"النشاط النسوى فى مصر: حديث مع نوال السعداوى" Nawal Sadawi. Interiewed
by Sarah Graham Brown. MERIP Reports: Middle East Research and Information Project, no.
95 (March-April): 24 - 27.

"الوجه المخبأ لحواء: النساء 1982. The Hidden Face of Eve: Women in the Arab World.
Translated and edited by Sherif Hetata, with a foreword by Irene Gendzier. فى العالم العربى"
Boston: Beacon Press.

"المرأة عند نقطة الصفر" 1983b. Woman at Point Zero. London: Zed.

"عندما تتمرد المرأة" 1984. "When a Woman Rebels." Translated by Sherif Hetata In
Sisterhood is Global: The International Women's Movement Anthology, edited by Robin Morgan, New York: Anchor Press.

1985a."Challenging a Taboo: Going to Jail for Politics, Sex and Religion."

Worldpaper "تحدى الممنوع: الذهاب إلى السجن بسبب السياسة والجنس والدين"
June: 6.

Translated by Sherif Hetata. Lon- "الإله يموت على النيل" 1985b. God Dies by the Nile.
don: Zed Books.

Translated by Osman Nusairi and "امرأتان في واحدة" 1985c. Two Women in one.
Jana Gough. London: Saqi.

1986. Memoirs from the Women's Prison.

Translated by Marilyn Booth. London Women's Press; Berkeley "مذكرات من السجن"
and Los Angeles: University of California Press, 1994.

Translated by Shirley Eber. London: "موت وزير سابق" 1987a. Death of an Ex-Minister.
Methuen.

Translated by Shirley "لا مكان لها في الجنة" 1987b. She Has no Place in Paradise.
Eber. London: Methuen.

Translated by Sherif Hetata. London: Me- "سقوط الإمام" 1988a. The Fall of the Imam.
thuen.

Translated by Catherine "مذكرات امرأة طبيبة" 1988b. Memoirs of a Woman Doctor.
Cobham. London: Saqi (1988) San Francisco: City Lights (1989).

Inter- "في حديث مع نوال السعداوى" 1990a. In Conversation with Nawal El Saadawi.
view by Marcel Farry. Spare Rib 217 (Oct.): 22 - 26.

1990b. "An Overview of My Life."

Contemporary Authors' Autobiography Series, edited by Mark Za- "استعراض لحياتي"
drozny, vol. 11 : 61 - 72. Detroit: Gale Research Co.

In Opening the Gates: A "تأملات ناشطة نسوية" 1990c. "Reflections of a Feminis".
Century of Arab Feminist Writing, edited by Margot Badran and Miriam Cooke, 395 - 404.
Bloomington: Indiana University Press.

1991a. My Travels Around the World.

Translated by Shirley Eber. London: Methuen. "رحلاتي حول العالم"

1991b. "Nawal El Saadawi". "نوال السعداوي" In Critical Fictions: The Politics of Imaginative Writing, edited by Philomena Marian, 155 - 56. Seattle: Bay.

1991c. Searching. "البحث" Translated by Shirley Eber. London: Zed Books.

1991d. Time to Come Together: In Conversation with Nawal El Saadawi."

"حان أن نلتم على بعضنا: في حديث مع نوال السعداوي" Interview by Marcel Farry. Spare Rib (March): 221.

1992b "The Progressive Interview : Nawal el Saadawi. "اللقاء التقدمي: نوال السعداوي" Interview by George Lerner. The Progressive 56,no 4 : 32 - 35.

1993a. "Feminism and Arab Humanism: An Interview with Nawal El Saadawi and Sherif Hetata. "النشاط النسوى والإنسانية العربية: مقابلة مع نوال السعدواى وشريف حتاتة" With Gaurav Desai & David Chioni Moore. Sapina-Bulletin 5, no. 1 (Jan.-June 1993) : 28 - 51.

1993b. "Living the Struggle: Nawal el Saadawi Talks about Writing and Resistance with Sherif Hetata and Peter Hitchcock."

"عيش الكفاح: نوال السعداوى تتكلم عن !!كتابة والمقاومة مع شريف حتاتة وبيتر هيتشكوك"

Transitions 61 : 170 - 179.

1994a. "The Bitter Lot of Women: In Conversation with Nawal el Saadawi."

"الوضع المرير للنساء: في حديث مع نوال السعداوي" Interview by Hanny Lightfoot-Klein. Freedom Review 25 (May): 22 - 25.

1994b. The Innocence of the Devil. "براءة الشيطان" Translated by Sherif Hetata. Berkeley: University of California Press.

1995a. "But Have Some Are with You":

An Interview with Nawal El Saadawi. Interviewed by Jennifer "فليكن لديك بعض الفن"
Cohen. Literature and Medicine 14 (Spring): 53 - 71.

:عـلاج لاحـمـرار الوجـه" 1995b. "A Cure for Blushing: An Obituary of Amina el-Said".
Guardian 17 Aug.: 13. "رثاء أمينة السعيد

1997. The Nawal El Saadawi Reader.

London: Zed. "قارئ نوال السعداوى"

:ابـنـة إيـزيـس" 1999. A Daughter of Isis: The Autobiography of Nawal El Saadawi.
London: Zed. "السيرة الذاتية لنوال السعداوى

Sabbagh, Suha. 1989. "Palestinian Women Writers and

Social Text 22 : 62 - 78. "الكاتبات الفلسطينيات والانتفاضة" the Intifada."

El-Sadda, Hoda. 1996. "Women's Writing in Egypt: Reflections on Salwa Bakr."

"كتابات النساء فى مصر: تأملات فى سلوى بكر"

Syracuse :In Gendering the Middle East, edited by Deniz Kandiyoti. 127 - 144 New York
University Press.

Sagar, Aparajita. 1995. "Nawal El Saadawi." E-mail to

the author. March 5.

Said, Edward. 1983. "Introduction: Secular Criticism."

Cambridge, Mass: In The World, the Text and the Critic, 1 - 30. "مقدمة: النقد العلمانى"
Harvard University Press.

1989. Foreword. In Little Mountain,

by Elias Khoury, ix-xxi. Minneapolis: University of Minneso- "تقديم، فى الجبل الصغير"
ta Press.

Nation 251, no. (17 Sept.): 280 - 285. "الأدب المقاطع" 1991a. "Embargoed Literature.

In Out There: Marginalization and "تأمــلات في النفي" 1990b. "Reflections on Exile".
Contemporary Cultures, edited by Russell Ferguson, Martha Gever, Trinh T. Minh-ha and Cornel West,357-66. New York: New Museum of Contemporary Cultures.

by Barbara "المثقفون والحـرب: مقابلة" 1992. "Intellectuals and the War: An Inteview",
Harlow. Middle East Report (July/August): 15 - 20.

Saliba, Therese. 1995. "On the Bodies of Third World Women: Cultural Impurity, Prostitution, and Other Nervous Conditions."

"على أجساد نساء العالم الثالث: التلوث الثقافي، البغاء، وأحوال قلقة أخرى" Col-
lege Literature 22, no. 1 : 131 - 146.

Salman, Magida. 1981. Review of The Hidden Face of Eve,

Khamsin 8 : 121 - 124 "مراجعة الوجه المخبأ لحواء لنوال السعداوي" by Nawal El Saadawi.

Salti, Ramzi. 1994. "Paradise, Heaven, and Other

Oppressive Spaces: A Critical Examination of the Life and Works of Nawal El-Saadawi."

"الجنة والسمـاء وأمـاكن اضطهـادية أخرى: فحص نقدي لحيـاة وأعمـال نوال
السعداوي" Journal of Arabic Litereture 25. no. 2 : 152 - 174.

Sayigh, Rosemary. 1988. "Palestinians in Lebanon:

status, ambiguity, insecurity, and flux."

"الفلسطينيون في لبنان: الوضـع والغموض وعدم الاستقرار والتغيير المتواصل"
Race & Class (30 : 1) : 13 - 32.

"النسـاء الفلسطينيات والسياسة" 1993. "Palestinian Women and Politics in Lebanon".
In Arab Women: Old Boundaries, New Frontiers, ed. Judith Tucker, 175 - 92. "في لبـنان"
Bloomington: Indiana University Press.

1994. Too Many Enemies: The Palestinian Experience in Lebanon.

"أعداء كثيرون جدا: التجربة الفلسطينية فى لبنان"

London: Zed Press.

Scarry, Elaine. 1985. The Body In Pain: The Making and

New York and Oxford: "الجسد فى ألم: إنشاء وتفكيك العالم" Unmaking of the World.
Oxford University Press.

Semah, David. 1974. Four Egyptian Literary Critics.

"أربعة ناقدين أدبيين مصريين" Leiden: Brill.

Shaaban, Bouthaina. 1988. Both Right and Left Handed:

Arab Women Talk about their Lives.

London: The ! "كلا أيمن اليد وأيسرها: النساء العربيات يتكلمن عن حياتهن"
Women's Press.

Shafik, Doria. 1979a. Avec Dante aux Enfers

(With Dante in Hell). Paris: Pierre Fanlac."مع دانتى فى الجحيم"

(Tears of Isis). Paris: Pierre Fanlac. "دموع إيزيس" 1979b. l'armes d'Isis

Sharabi, Hisham. 1988. Neopartriarchy: A Theory of

Distorted Change in Arab Society.

"السلطة الأبوية الجديدة: نظرية فى التحولات المشوهة"

New York: Oxford University Press.

1990. "The Scholarly Point of View: Politics, Perspective, Paradigm".

In Theory, Politics and the Arab World: "وجهة نظر بحثية: السياسة والمنظور والمثال"
Critical Responses, edited by Hisham Sharabi, 1 - 51.New York: Routledge.

"حكاية زهرة" Al-Shaykh, Hanan. 1987. The Story of Zahra.

Translated by Peter Ford with the cooperation of the author. London: Pan Books Ltd. (Pavanne Edition). First Published in English translation in 1986 by Quartet Books (London).

Shehadeh, Raja. 1982. The Third Way : A Journal of Life

in the West Bank.

London: Quartet. "الطريق الثالث: صحيفة عن الحياة فى الضفة الغربية"

1994. The Declaration of Principles and the Legal System in the West Bank.

Jerusalem: PASSIA. "إعلان المبادئ والنظام القانونى فى الضفة الغربية"

Shohat, Ella. 1992. "Notes on the Post-Colonial."

Social Text 10, nos. 2, 3 : 99 - 113. "بيانات حول ما بعد الاستعمار"

Siddiq, Muhammad. 1986. "The Fiction of Sahar Khalifah: Between Defiance and Deliverance"

Arab Stydies Quartely 8 : 2 : "الأدب الروائى لسحر خليفة: بين التحدى والخلاص"
143 - 160.

Silverman, Kaja. 1989. "White Skin, Brown Masks: The Double Mimesis, or With Lawrence in Arabia."

Dif- "جلد أبيض وأقنعة سمراء: التنكر المزدوج، أو مع لورنس فى البلاد العربية"
ferences 1, no.3 (Fall): 3 - 54.

Slade, Margot, and Tom Ferrell. 1980. "Ideas and

New York Times 20 July, Late city final ed., sec. 4 : 7. "أفكار واتجاهات" Trends.

Smith, Sidonie and Julia Watson, eds. 1992.

Decolonizing the Subject: The Politics of Gender In Women's Autobiography.

"إزالة الاستعمار عن الموضوع: سياسات الجنس في السير الذاتية للنساء" Minne-
apolis: University of Minnesota Press.

Sontag, Susan. 1994. Los Angeles Times 17 Aug.: 7.

"امرأة ضد جنسها" Translated by Basil Hatim and Elizabeth Orsini. London : Saqi.

Thornhill, Theresa. 1992. Making Women Talk: The

استجواب :غصب النساء على الكلام" Interrogation of Palestinian Women Detainees.
النساء الفلسطينيات الموقوفات" London: Lawyers for Palestinian Human Rights.

Tiemey-Tello, Mary Beth. 1996. Allegories of

Transgression and Transformation: Experimental Fiction by Women Writing Under Dictat-
مجازات التجاوز والتحول: الأدب الروائي التجريبي لنساء يكتبن تحت" orship.
الدكتاتورية" Albany: State University of New York Press.

Verdery, Katherine. 1994. Beyond the Nation in Eastern

"ما بعد الأمة في أوروبا الشرقية" Europe. Social Text: 38 : 1 -

Wallach, John and Janet. 1992. The New Palestinians:

The Emerging Generation of Leaders.

"الفلسطينيون الجدد: الجيل الناشىء من القادة" Rockiin, CA: Prima Publishing.

Werner, Louis. 1991. "Arab Feminist Pens Powerful

"النثر القوي لأقلام الناشطات النسويات العربيات" Prose. Christian Science Moni-
tor 25 (June):3.

Winokur, Julia. 1994. Uncensored: Egypt's Most

Outspoken Feminist Sets Up her Soapbox at the UW."

"غير مراقبة: أكثر الناشطات النسويات صراحة في مصر تبدأ برنامجها الخاص"

Seattle Times 24 Apr., final ed., sec. Pacific:12

Woodhull, Winifred. 1993. Transfigurations of the

Maghreb: Feminism, Decolonization, and Literatures.

"تغيير مظهر المغرب: النشاط النسوي، التخلص من آثار الاستعمار، والآداب"
Minneapolis and London: University of Minnesota Press.

Woolf, Virginia. 1929. A Room of One's Own.

New York: Harcourt, Brace and Co. "غرفة خاصة بالمرء"

Spivak, Gayatri Chakravorty. 1988. Can the Subaltern

In Marxism and the Interpretation of "هل يستطيع الآخر التابع أن يتكلم؟" Speak?
Culture, edited by Cary Nelson and Lawrence Grossberg, 172 - 313 Urbana: University of Illinois Press.

Strum, Philippa. 1992. The Women Are Marching: The Second Sex and the Palestinian Revolution.

"النساء يزحفن: الجنس الثاني والثورة الفلسطينية"

Chicago: Lawrence Hill Books.

Talhami, Ghada Hashem. 1996. The Mobilization of

Gainesville: University "تعبئة النساء المسلمات في مصر" Muslim Women in Egypt.
Press of Florida.

Tarabishi, George. 1988. Woman Against Her Sex.

Young, Elise G. 1992. Keepers of the History: Women and the Israeli-Palestinian Conflict.

New York and London: "حافظو التاريخ: النساء والصراع الفلسطيني- الإسرائيلي"
Teachers College Press.

Al-Zayyat, Latifa. 1994. "On Political Commitment and

In The View from "حول الالتزام السياسي والكتابات النسوية" Feminist Writing.
Within: Writers and Critics on Contemporary Arabic Literature. A Selection from Alif: Journal of
Cairo: The Comparative Poetics, edited by Ferial J. Ghazoul and Barbara Harlow, 240 - 260.
American University in Cairo Press.

Translated by Sophia "البحث: أوراق شخصية" 1996. The Search: Personal Papers.
Bennett. London: Quartet.

Zeidan, Joseph T. 1995. Arab Women Novelists: The Formative Years and Beyond.

Albany: State University of New "الروائيات العربيات: سنوات التكوين وما بعدها"
York Press.

Zimra, Clarisse. 1992. Afterword to Women of Algiers in

by Assia Djebar. "تعقيب على نساء من مدينة الجزائر في شقتهن" their Apartment,
translated by Marjolijn DeJager, 159-211.Charlottesville: University Press of Virginia.

المراجع

Abdo, Nahla. 1991. "Women of the Intifada: Gender, Class and National Liberation." *Race & Class* 32, no. 4: 19–34.

Abdu, Ibrahim, and Durriyya Shafik. 1945. *Tatawwur al-nahda al-nisa'iyya fi Misr min 'ahd Muhammad 'Ali ila Farouq* (The development of the women's movement in Egypt from the times of Muhammad 'Ali to those of Faruq). Jamamiz: Maktabat al-Aadaab.

Abdul-Ilah, Lu'ai. 1991. Review of "Mi'mar riwa'i mudhish" (An astonishing fictional work). *al-Naqid* Feb.: 68–69.

Abdullah, Yahya Taher. 1975. *al-Tawq wa'l-iswirah.* Cairo: Matabi' Al-Hay'a al-Misriyya al-'Amma li al-Kitab.

———. 1983. *The Mountain of Green Tea and Other Stories.* Translated by Denys Johnson-Davies. Cairo: American Univ. in Cairo Press.

Abu Zayyad, Ziad. 1994. "The Palestinian Right of Return: A Realistic Approach." *Palestine-Israel Journal,* no. 2 (spring): 74–78.

Accad, Evelyne. 1978. *Veil of Shame: The Role of Women in the Contemporary Fiction of North Africa and the Arab World.* Quebec: Naaman.

———. 1982. "Entretien avec Andrée Chedid." *Présence Francophone* 24: 157–74.

———. 1987. "Freedom and the Social Context: Arab Women's Special Contribution to Literature." *Feminist Issues* 7, no. 2: 33–48.

———. 1990. *Sexuality and War: Literary Masks of the Middle East.* New York: New York Univ. Press.

Adnan, Etel. 1966. *Moonshots.* Beirut: Les Editions du Reveil.

———. 1971. *Five Senses for One Death.* New York: The Smith.

———. 1973. *Jebu Suivie de L'Express Beyrouth-Enfer.* Paris: P. J. Oswald.

———. 1978. *Sitt Marie Rose.* Paris: Des Femmes.

———. 1980. *L'Apocalyse Arabe.* Paris: Editions Papyrus.

———. 1982a. *From A to Z.* Sausalito, Calif.: Post-Apollo Press.
———. 1982b. *Pablo Neruda Is a Banana Tree.* Lisbon: De Almeida.
———. 1982c. *Sitt Marie Rose.* Translated by Georgina Kleege. Sausalito, Calif.: Post-Apollo Press.
———. 1985. *The Indian Never Had a Horse & Other Poems.* Sausalito, Calif.: Post-Apollo Press.
———. 1986. *Journey to Mount Tamalpais.* Sausalito, Calif.: Post-Apollo Press.
———. 1989. *The Arab Apocalypse.* Sausalito, Calif.: Post-Apollo Press.
———. 1990a. "Growing Up to Be a Woman Writer in Lebanon." In *Opening the Gates: A Century of Arab Feminist Writing,* edited by Margot Badran and miriam cooke, 5–20. Bloomington: Indiana Univ. Press.
———. 1990b. *The Spring Flowers Own & The Manifestation of the Voyage.* Sausalito, Calif.: Post-Apollo Press.
———. 1993a. *Of Cities and Women (Letters to Fawwaz).* Sausalito, Calif.: Post-Apollo Press.
———. 1993b. *Paris, When It's Naked.* Sausalito, Calif.: Post-Apollo Press.
———. 1997. *There: In the Light and Darkness of the Self and of the Other.* Sausalito, Calif.: Post-Apollo Press.
Adonis. 1974. *Al-Thabit wa al-mutahawwil: bahth fi al-ittiba' wa-al-ibda' 'ind al-'arab* (The Permanent and the changeable: A study of imitation and originality in Arab culture). Beirut: Dar al-'Awdah.
Ahmad, Aijaz. 1992. *In Theory: Classes, Nations, and Literatures.* London: Verso.
Ahmed, Leila. 1981. Review of *The Hidden Face of Eve,* by Nawal El Saadawi. *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 6, no. 4: 749–51.
Al-Ali, Nadje Sadig. 1994. *Gender Writing/Writing Gender: The Representation of Women in a Selection of Modern Egyptian Literature.* Cairo: American Univ. in Cairo Press.
Alcoff, Linda. 1994. "The Problem of Speaking for Others." In *Feminist Nightmares: Women at Odds. Feminism and the Problem of Sisterhood,* edited by Susan Ostrov Weisser and Jennifer Fleischner, 285–309. New York: New York Univ. Press.
Allen, M. D. 1995. Review of *The Innocence of the Devil,* by Nawal El Saadawi. In *World Literature Today* 69, no. 3: 637–38.
Allen, Roger. 1982. *The Arabic Novel: An Historical and Critical Introduction.* Syracuse, N.Y.: Syracuse Univ. Press.
———. 1995. *The Arabic Novel: An Historical and Critical Introduction.* 2d ed. Syracuse, N.Y.: Syracuse Univ. Press.

Alloula, Malek. 1981. *Le Harem colonial: images d'un sous-érotisme.* Genève and Paris: Editions Slatkine.

———. 1986. *The Colonial Harem.* Minneapolis: Univ. of Minnesota Press.

Alternative Information Center. 1994. *Punished Twice-Punished Collectively,* Jerusalem, Feb.

Amin, Mustapha. 1984. "The Beautiful Leader" (in Arabic). In *Masa'il shakhsiyya* (Personal matters), 59–68. Cairo: Tihama Publications.

Amin, Qasim. 1899. *Tahrir al-mar'a* (The liberation of women: a document in the history of Egyptian feminism). Cairo: Maktabat al-Taraqqi.

———. 1900. *Al-Mar'a al-jadida* (The new woman). Cairo: Matba'at al-Ma'arif.

———. 1992. *The Liberation of Women: A Document in the History of Egyptian Feminism.* Translated by Samiha Sidhom Peterson. Cairo: American Univ. in Cairo Press.

Amireh, Amal. 1996a. Review of *Men, Women, and God(s): Nawal El Saadawi and Arab Feminist Poetics,* by Fedwa Malti-Douglas. *Middle East Studies Association Bulletin* 30, no. 2: 230–31.

———. 1996b. "Publishing in the West: Problems and Prospects for Arab Women Writers." *Al Jadid: A Record of Arab Culture and the Arts* 2: 10.

Amireh, Amal, and Lisa Suhair Majaj. 2000. *Going Global: The Transnational Reception of Third World Women Writers.* New York: Garland.

al-Aqqad, Abbas Mahmud. 1938. *Sarah.* Cairo, n. p.

———. 1978. *Sara.* Translated by M. M. Badawi. Cairo: General Egyptian Book Organization.

Arebi, Saddeka. 1994. *Women and Words in Saudi Arabia: The Politics of Literary Discourse.* New York: Columbia Univ. Press.

Aruri, Naseer, and John J. Carroll. 1994. "A New Palestinian Charter." *Journal of Palestine Studies* 23, no. 4: 5–17.

Augustin, Ebba, ed. 1993. *Palestinian Women: Identity and Experience.* London: Zed Books.

al-'Azm, Sadiq Jalal. 1968. *al-Naqd al-dhati ba'd al-hazimah.* Beirut: Dar al-Tali'ah.

Baalbakki, Layla. 1958. *Ana ahya* (I live). Beirut: al-Maktab al-Tijari 'l-Tiba'ah wa-al-Tawzi' wa-al-Nashr.

———. 1960. *al-Alihah al-mamsukhah.* Beirut: Dar Majallat Shi'r.

———. 1963. *Safinat hanan ila l-qamar* (Spaceship of tenderness to the moon). Beirut: al-Mu'assasa al-wataniyya l'l-Tiba'a wa al-Nashr.

Badr, Liana. 1979. *Buslah min ajl 'abbad al-shams* (*Compass for the Sunflower*). Bayrut, Lubnan: Dar Ibn Rushd.

———. 1985. *Shurfah 'ala al-Fakihani* (*Balcony over the Fakihani*). Al-Quds: al-Wahdah.

———. 1989. *A Compass for the Sunflower.* Translated by Catherine Cobham. London: Women's Press.

———. 1991. *'Ayn al-mir'ah* (*Eye of the Mirror*). Al-Dar al-Bayda, al-Maghrib: Dar Tubqal lil Nashr.

——— 1993a. *A Balcony over the Fakihani.* Translated by Peter Clark and Christopher Tingley. New York: Interlink.

———, 1993b. *Najoum Ariha.* Cairo: Dar al-Hilal.

———. 1994. *The Eye of the Mirror.* Translated by Samira Kawar. Reading, UK: Garnet Publishing.

———. Forthcoming. From *The Stars over Jericho.* Translated by S. V. Atallah. PROTA Press.

Badran, Margot. 1988. "Dual Liberation: Feminism and Nationalism in Egypt, 1870–1925." *Feminist Issues,* spring: 15–34.

Badran, Margot, and miriam cooke, eds. 1990. *Opening the Gates: A Century of Arab Feminist Writing.* Bloomington: Indiana Univ. Press.

Bahri, Deepika. 1995. "Once More with Feeling: What Is Postcolonialism?" *Ariel: A Review of International English Literature* 26, no. 1: 51–82.

Bakhtin, M. M. 1981. *The Dialogic Imagination.* Edited by Michael Holquist and translated by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: Univ. of Texas Press.

Bakr, Salwa. 1986. *Zeinat fi janazat al-ra'is* (Zeinat at the president's funeral). Cairo: Private printing by the author.

———. 1991. *Al-'araba al-dhahabiyya la-tas 'ad ila al-sama' (The Golden Chariot).* Cairo: Dar Sina.

———. 1992a. *Such a Beautiful Voice.* Translated by Hoda El-Sadda. Cairo: General Egyptian Book Organization.

———. 1992b. *The Wiles of Men and Other Stories.* Translated by Denys Johnson-Davies. London: Quartet.

———. 1995a. "Ba'idan 'an firashihi" (Far from his bed). *Al-Hilal,* 88–91.

———. 1995b. *The Golden Chariot.* Translated by Dinah Manisty. Reading, UK: Garnet Publishing.

Barakat, Hoda. 1985. *Za'irat* (The visitors). Bayrut: Dar al-Matb'u at al-Sharqiyah.

———. 1990. *Hajar al-dohk* (*The Stone of Laughter*). London: Riyad al-Rayyes Books.
———. 1993a. *Ahl al-hawa* (People of love). Bayrut: Dar al-Nahar.
———. 1993b. "Thukura Wa Unutha" (Masculine/feminine). *al-Katiba*, Dec 1: 18.
———. 1995. *The Stone of Laughter.* Translated by Sophie Bennett. London: Garland Press.
———. 1998. *Harith al-miyaah* (*The Tiller of Waters*). Bayrut: Dar al-Nahar.
———. 2001. *The Tiller of Waters.* Translated by Marilyn Booth. Cairo: American University in Cairo Press.
Basu, Amrita. 1982. Letter. *New York Times,* May 2, late city final ed., sec. 7, p. 41.
Ben Jelloun, Tahar. 1990. "Towards a World Literature." Interview with Miriam Rosen. *Middle East Report* (Mar.-Apr.): 30–33.
Bensaoud, Ali. 1991. "Ta'riyat al-Harb" (Stripping the war). Review of *Hajar al-dohk,* by Hoda Barakat. *al-Naqid* 39 (Sept.): 70–71.
Bensmaia, Réda. 1996. "La nouba des femmes du Mont Chenoua: Introduction to the Cinematic Fragment." *World Literature Today* 70, no. 4 (autumn): 877–84.
Bhabha, Homi K., ed. 1990. *Nation and Narration.* London: Routledge.
———. 1994. *The Location of Culture.* New York: Routledge.
Blain, Virginia, Patricia Clements, and Isobel Grundy, eds. 1990. *The Feminist Companion to Literature in English: Women Writers from the Middle Ages to the Present.* New Haven: Yale Univ. Press.
Booth, Wayne. 1974. *A Rhetoric of Irony.* Chicago: Univ. of Chicago Press.
Boullata, Issa J. 1990. *Trends and Issues in Contemporary Arab Thought.* Albany: State Univ. of New York Press.
Boullata, Kamal, ed. 1978. *Women of the Fertile Crescent: Modern Poetry by Arab Women.* Washington, D.C.: Three Continents Press.
Bowen, Donna Lee, and Evelyn Early, eds. 1993. *Everyday Life in the Muslim Middle East.* Bloomington: Indiana Univ. Press.
Braidotti, Rosi. 1994. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory.* New York: Columbia Univ. Press.
Bruner, Charlotte H., ed. 1993. *The Heinemann Book of African Women's Writing.* London: Heinemann.
Buck, Claire, ed. 1992. *Bloomsbury Guide to Women's Literature.* London: Bloomsbury.

Butler, Judith. 1993. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex."* New York: Routledge.
Cassidy, Madeline. 1995. " 'Love is a Supreme Violence': The Deconstruction of Gendered Space in Etel Adnan's *Sitt Marie Rose.*" In *Violence, Silence and Anger: Women's Writing as Transgression,* edited by Deirdre Lashgari, 282–90. Charlottesville: Univ. Press of Virginia.
Chedid, Andrée. 1952a. *Jonathan.* Paris: Seuil.
———. 1952b; 1976. *Le Sommeil délivré* (*From Sleep Unbound*). Paris: Flammarion.
———. 1960. *Le Sixième jour* (*The Sixth Day*). Paris: R. Julliard.
———. 1963. *Le survivant.* Paris: R. Julliard.
———. 1969. *L'Autre.* Paris: Flammarion.
———. 1972. *La Cité fertile.* Paris: Flammarion.
———. 1974. *Néfertiti et le rêve d'Akhnaton.* Paris: Flammarion.
———. 1981. *Les Marches de sable.* Paris: Flammarion.
———. 1982. *Le Suivant.* Paris: Flammarion.
———. 1983. *From Sleep Unbound.* Translated by Sharon Spencer. Athens, Ohio: Swallow Press.
———. 1985. *La Maison sans racines* (*The Return to Beirut*). Paris: Flammarion.
———. 1987. *The Sixth Day.* Translated by Isobel Strachey. London: Serpent's Tail.
———. 1989a. *L'Énfant multiple* (*The Multiple Child*). Paris: Flammarion.
———. 1989b. *The Return to Beirut.* Translated by Ros Schwartz. London: Serpent's Tail.
———. 1990. *The Prose and Poetry of Andrée Chedid: Selected Poems, Short Stories, and Essays.* Translated and with an introduction by Renée Linkhorn. Birmingham, UK: Summa Publications.
———. 1992. *A la mort, à la vie: nouvelles.* Paris: Flammarion.
———. 1995. *The Multiple Child.* Translated by Judith Radke. San Francisco: Mercury House.
———. 1998. *Lucy: la femme verticale.* Paris: Flammarion.
———. 2000. *Le Message.* Paris: Flammarion.
Chow, Rey. 1991. "Violence in the Other Country: China as Crisis, Spectacle, and Woman." In *Third World Women and the Politics of Feminism,* edited by Chandra Talpade Mohanty, Ann Russo, and Lourdes Torres, 81–100. Bloomington: Indiana Univ. Press.
———. 1993. *Writing Diaspora: Tactics of Intervention in Contemporary Cul-*

tural Studies. Bloomington: Indiana Univ. Press.

Cixous, Hélène. 1981. "The Laugh of the Medusa." In *New French Feminisms*, edited by Elaine Marks and Isabelle de Courtivron, 245–65. New York: Shocken Books. First published in English in *Signs* (summer 1976) as a revised version of "Le rire de la méduse," which appeared in *L'arc* in 1975.

A Committee of Scholars. 1980. "Fi qadaya al-mar'a" (On women's issues). In *Hasad al-fikr al-'Arabi al-hadith* (Harvest of modern Arab thought). Beirut: Mu'assasat Nasir li al-Thaqafa.

cooke, miriam. 1988. *War's Other Voices: Women Writers on the Lebanese Civil War*. Cambridge, UK: Cambridge Univ. Press.

———. 1997. *Women and the War Story*. Berkeley: Univ. of California Press.

Croucher, Michael. 1995. Letter. *Guardian*, Aug. 22, sec. Guardian Features, p. 14.

Cumming, Laura. 1994. "Books." Review of *The Innocence of the Devil*, by Nawal El Saadawi. *Guardian*, Mar. 15, sec. Guardian Features, p. 8.

Darraj, Faysl. 1992. "Riwaya Bab al-saha: Al-mawdu' al-lataqlidi fi al-manzur al-taqlidi." *Dalalat al-'alaqa al riwayiya*. Damascus: Dar al-Kana'an.

Darwaza, Muhammad 'Izzat. 1993. *Mudhakkarat Muhammad 'Izzat Darwaza: sijill hafil bi masirat al-haraka al-'Arabiyya wa al-qadiyya al-Filastiniyya khilal qarnin min al-zaman 1305–1404/1887–1984* (The memoirs of Muhammad 'Izzat Darwaza: a full record of a century 1305–1404/1887–1984 of the development of the Arab [political] movement and the Palestine issue). Beirut: Dar al-Gharb al-Islami.

Davis, Natalie Zemon, and Randolph Starn. 1989. Introduction to *Representations* 26 (spring): 1–6.

de Lauretis, Teresa. 1987. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: Indiana Univ. Press.

Djebar, Assia. 1969a. *Poèmes pour l'Algérie heureuse*. Alger: SNED.

———. 1969b. *Rouge l'aube*. Alger: SNED.

———. 1980. *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Paris: Des Femmes.

———. 1985. *L'amour, la fantasia*. Paris: Editions Jean-Claude Lattès.

———. 1987. *Ombre sultane* (*A Sister to Scheherazade*). Paris: Editions Jean-Claude Lattès.

———. 1988. *A Sister to Scheherazade*. Translated by Dorothy S. Blair. London: Quartet.

———. 1992. *Women of Algiers in Their Apartment*. Translated by Marjolijn De Jager. Charlottesville: Univ. Press of Virginia.

———. 1993. *Fantasia: An Algerian Cavalcade.* Translated by Dorothy S. Blair. Portsmouth, N.H.: Heinemann.
———. 1995. *Vaste est la prison.* Paris: A. Michel.
———. 1999. *So Vast the Prison.* Translated by Betsy Wing. New York: Seven Stories Press.
Donnell, Alison. 1995. "She Ties Her Tongue: The Problem of Cultural Paralysis in Postcolonial Criticism." *Ariel: A Review of International English Literature* 26, no. 1: 101–16.
Dullea, Georgia. 1980. "Female Circumcision a Topic at UN Parley." *New York Times,* July 18, late city final ed., p. B4.
Eco, Umberto. 1983. *Travels in Hyper Reality.* Orlando, Fla.: Harcourt Brace and Company.
Elia, Nada. 2001. *Trances, Dances, and Vociferations: Agency and Resistance in Africana Women's Narratives.* New York: Garland.
Emberley, Julia V. 1993. *Thresholds of Difference: Feminist Critique, Native Women's Writings, Postcolonial Theory.* Toronto: Univ. of Toronto Press.
Fabian, Johannes. 1983. *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object.* New York: Columbia Univ. Press.
el-Faizy, Monique. 1994. "Between the Devil and the Big Black Book." *Guardian,* Mar. 21, sec. Guardian Features, p. 15.
Faqir, Fadia. 1994. Introduction to *The Eye of the Mirror.* By Liana Badr. Translated by Samira Kawar, v-x. Reading, UK: Garnet Publishing.
———, ed. 1998. *In the House of Silence: Autobiographical Essays by Arab Women Writers.* Translated by Shirley Eber and Fadia Faqir. Reading, UK: Garnet Publishing.
Faraj, Afif. 1985. *al-Hurriyya fee adab al-mar'a* (Freedom in women's literature). Beirut: Arab Research Institute.
Ferguson, Charles A. 1959. "Diglossia." *Word* 15: 325–40.
Fernea, Elizabeth Warnock, ed. 1985. *Women and the Family in the Middle East: New Voices of Change.* Austin: Univ. of Texas Press.
Foster, Thomas. 1995. "Circles of Oppression, Circles of Repression: Etel Adnan's *Sitt Marie Rose.*" *PMLA: Publications of the Modern Language Association of America* 110, no. 1 (Jan.): 59–74.
Franco, Jean. 1988. "Beyond Ethnocentrism: Gender, Power and the Third-World Intelligentsia." In *Marxism and the Interpretation of Culture,* edited by Cary Nelson and Lawrence Grossberg, 503–15. Urbana: Univ. of Illinois Press.

Fullerton, John. 1989. "Egypt's Saadawi Champions Woman's Struggle in a Male World." *Reuters Library Report,* Aug. 6, BC cycle.

Gauch, Sarah. 1991. "A Troublemaker in Egypt Stands up to Her Government." *Chicago Tribune,* Oct. 27, final ed., sec. Womanews, p. 1.

Genette, Gerard. 1980. *Narrative Discourse: An Essay in Method.* Translated by Jane E. Lewin. Ithaca, N.Y.: Cornell Univ. Press.

Germain, Christine. 1985. "Andrée Chedid." *Auteurs Contemporains: Marguerite Yourcenar, Jean Jeverzy, Andrée Chedid.* Brussels: Didier-Hatier.

Al-Ghalayini, Shaikh Mustafa. 1346/1928. *Nazarat fi kitab al-sufur wa al-hijab, al-mansoub ila al-'Anisa Nazira Zeiniddin* (A look at the book, *Lifting the veil, wearing the veil,* ascribed to Miss Nazira Zeineddin). Beirut: Matabi' Quzma.

Ghandour, Sabah. 1993. Foreword to *Gates of the City,* by Elias Khoury, xiv-xv. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press.

Ghaussy, Soheila. 1994. "A Stepmother Tongue: 'Feminine Writing' in Assia Djebar's *Fantasia: An Algerian Cavalcade.*" *World Literature Today* 68, no. 3 (summer): 457–62.

Ghazoul, Ferial. 1990. "Balaghat al-ghalaba." In *Contemporary Arab Thought and Women: Papers of the Arab Women Solidarity Association 2nd International Conference,* 107-24. Cairo: Arab Women's Solidarity Association.

al-Ghitani, Jamal. 1971. *al-Zayni Barakat.* Damascus: Wizarat al-Thaqafah.

———. 1988. *Zayni Barakat.* Translated by Farouk Abdel Wahab. New York: Viking.

Ghosh, Bishnupriya, and Brinda Bose, eds. 1996. *Interventions: Feminist Dialogues on Third World Women's Literature and Film.* New York: Garland.

Gilmour, David. 1983. *Lebanon: The Fractured Country.* New York: St. Martin's Press.

Gindi, Hoda. 1995. Letter. *Guardian,* Aug. 22, sec. Guardian Features, p. 14.

Gingell, Susan. 1995. "Nawal El Saadawi." E-mail to the author.

Gluck, Sherna. 1994. *An American Feminist in Palestine.* Philadelphia: Temple Univ. Press.

Gornick, Vivian. 1982. "About the Mutilated Half." *New York Times,* Mar. 14, late city final ed., sec. 7, p. 3.

Green, Mary Jean, et al., eds. 1996. *Postcolonial Subjects: Francophone Women Writers.* Minneapolis: Univ. of Minnesota Press.

Grewal, Inderpal, and Caren Kaplan, eds. 1994. *Scattered Hegemonies.* Minneapolis: Univ. of Minnesota Press.

Guha, Ranajit. 1988. "The Prose of Counter-Insurgency." In *Subaltern Studies II: Writings on South Asian History and Society,* edited by Ranajit Guha and Gayatri Spivak, 1–42. New Delhi: Oxford Univ. Press.

Hafez, Sabry. 1989. "Intentions and Realization in the Narratives of Nawal El-Saadawi." *Third World Quarterly* 11, no. 3: 188–99.

———. 1995. "Women's Narrative in Modern Arabic Literature: A Typology." In *Love and Sexuality in Modern Arabic Literature,* edited by Roger Moore, Hilary Kilpatrick, and Ed de Moor, 154–74. London: Saqi.

al-Hamidi, Ahmad Jasim. 1986. *al-Mar'ah fee kitabatiha: untha bourjwaziyya fee 'alam al-rajul* (Woman in her writing: a bourgeois female in a man's world). Damascus: Dar Ibn Hani.

Harlow, Barabara. 1987. *Resistance Literature.* New York: Methuen.

———. 1992. *Barred: Women, Writing, and Political Detention.* Hanover, N.H.: Wesleyan Univ. Press.

Haykal, Muhammad Husayn. 1914. *Zaynab.* Cairo: Maktabat Nahdat Misr [1963].

———. 1989. *Zainab.* Translated by John Mohammed Grinsted. London: Darf.

Hedges, Chris. 1994. "Palestinians in Jordan See Bleak Future after Accord." *New York Times,* May 30, late final edition, sec.1, p. 5.

Al-Hibri, Azizah, ed. 1982. *Women and Islam.* Oxford: Pergamon Press.

Hiltermann, Joost. 1991. *Behind the Intifada.* Princeton, N.J.: Princeton Univ. Press.

Hitchcock, Peter. 1993. "Firdaus; or, The Politics of Positioning." *Dialogics of the Oppressed,* 25–52. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press.

Husayn, Taha. 1934. *Du'a' al-karawan.* Cairo: Matba'at al-Ma'arif [1942].

———. 1980. *The Call of the Curlew.* Translated by A. B. al-Sari. Leiden: E. J. Brill.

Ibrahim, Emily Faris. n.d. *Adibat lubnaniyyat* (Lebanese women writers). Beirut: Dar al-Raihani li al-Tiba'a wa al-Nashr.

Ibrahim, Son'allah. 1992. *Dhat.* Cairo: Dar al-Mustaqbal al-'Arabi.

———. 1997. *Sharaf.* Cairo: Dar al-Hilal.

"The Innocence of the Devil: Book Reviews." 1994. Review of *The Innocence of the Devil,* by Nawal El Saadawi. *Publishers Weekly,* Oct. 24: 54.

Irigaray, Luce. 1985. *Speculum of the Other Woman.* Translated by Gillian Gill. Ithaca, N.Y.: Cornell Univ. Press.

Izoard, Jacques. 1977. *Andrée Chedid.* Paris: Seghers.

Jacoby, Susan. 1994. "Nawal El Saadawi: A Woman Who Broke the Silence." Re-

view of *Memoirs from the Women's Prison* and *The Innocence of the Devil*, by Nawal El Saadawi. *Washington Post*, Nov. 27, final ed., sec. Book World, p. X3.

Jayyusi, Salma Khadra. 1977. *Trends and Movements in Modern Arabic Poetry, II.* Leiden: E. J. Brill.

Johnson, Penny J. 1990. Introduction to "Our Fate, Our House," by Sahar Khalifeh. Translated by Vera Tamari. *Middle East Report* May-August: 29–31.

Jones, Ann Rosalind. 1985. "Writing the Body: Toward an Understanding of L'écriture féminine." In *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory*, edited by Elaine Showalter, 361–77. New York: Pantheon.

Kaplan, Caren. 1994. "The Politics of Location as Transnational Feminist Critical Practice." In *Scattered Hegemonies: Postmodernity and Transnational Feminist Practices*, edited by Inderpal Grewal and Caren Kaplan, 137–52. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press.

Kensinger, Loretta. 1995. "Nawal El Saadawi." E-mail to the author. Mar. 6.

Khalifa, Iglal. 1973. *Al-Haraka al-nisa'iyya al-haditha, qissat al-mar'a al-'Arabiyya 'ala ard Misr* (The modern women's movement, the story of the Arab woman in the land of Egypt). Cairo: al-Matba'a al-'Arabiyya al-Haditha.

Khalifeh, Sahar. 1980. *'Abbad al-shams* (Sunflower). al-Quds: Kar al-Katib.

———. 1985. *Wild Thorns*. Translated by Trevor LeGassick and Elizabeth Fernea. London: Al-Saqi Books.

———. 1986. *Mudhakkirat imra'ah ghayr w aqi'iyah* (Memoirs of an unrealistic woman). Bayrut: Dar al-Adab.

———. 1990. *Bab al-saha* (The courtyard's gate). Bayrut: Dar al-Adab.

———. 1997. *al-Mirath* (The inheritance). Bayrut: Dar al-Adab.

Al-Khansa, d. 1885. *Anis al-julasa fi mulakhkhas sharh Diwan al-Khansa*. Beirut: al-Matba'h al-Kathulikiyah.

Kharrat, Edward. 1989. *City of Saffron*. Translated by Francis Liardet. London: Quartet.

al-Khuri, Colette. 1959. *Ayyam ma'ahu*. Beirut: al-Maktab al-Tijari li-al-Tiba'wa-al-Nashr wa-al-Tawzi'.

Kilpatrick, Hilary. 1985. "Interview with Etel Adnan (Lebanon)." In *Unheard Words: Women and Literature in Africa, the Arab World, Asia, the Caribbean and Latin America*, edited by Mineke Schipper, 114–20. London: Allison and Busby.

———. 1992. "The Egyptian Novel from *Zaynab* to 1980." In *Modern Arabic Literature*, edited by M. M. Badawi, 223–69. Cambridge, UK: Cambridge Univ. Press.

Knapp, Bettina. 1984. *Andrée Chedid.* Amsterdam: Rodopi.

Kristeva, Julia. 1988. *Étrangers à nous-mêmes.* Paris: Fayard.

———. 1991. *Strangers to Ourselves.* Translated by Léon Roudiez. New York: Columbia Univ. Press.

La Guardia, Anton. 1992. "Egyptian Pens Terrorised by Islam's Sword." *Sunday Telegraph,* Aug. 2, p. 18.

Lacan, Jacques. 1977. *Écrits: A Selection.* Translated by Alan Sheridan. New York: Norton Books.

Lashin, Mahmud Tahir. 1934. *Hawwa bila Adam.* Cairo: al-Hay'a al-Misriyya al-'Amma li al-Kitab.

———. 1986. *Eve Without Adam.* Translated by Saad el-Gabalawy. In *Three Pioneering Egyptian Novels,* edited by Saad el-Gabalawy, 49–94. Fredericton, N.B., Canada: York Press.

Layoun, Mary. 1994. "The Female Body and Transnational Reproduction: or, Rape by Any Other Name?" In *Scattered Hegemonies: Postmodernity and Transnational Feminist Practices,* edited by Inderpal Grewal and Caren Kaplan, 63–75. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press.

Le Gassick, Trevor. 1992. "The Arabic Novel in English Translation." *Mundus Arabicus* 5: 47–60. (Special issue entitled "The Arabic Novel since 1950: Critical Essays, Interviews, and Bibliography," edited by Issa Boulata.)

Le Guin, Ursula K. 1989. Introduction to "Left Hand of Darkness." In *The Language of the Night: Essays on Fantasy and Science Fiction,* 150–54. New York: Harper Collins.

Lemaire, Anika. 1977. *Jacques Lacan.* Translated by David Macey. London: Routledge and Kegan Paul.

Lennon, Peter. 1994. "Speaking Out in a Volatile Climate." *Guardian,* May 28, p. 29.

Levis-Mano, Guy. 1974. *Étude de Andrée Chedid et Pierre Torreilles.* Paris: Seghers.

Lionnet, Françoise. 1995. "Dissymmetry Embodies: Nawal El Saadawi's *Woman and Point Zero* and the Practice of Excision." In *Postcolonial Representations: Women, Literature, and Identity,* 129–53. Ithaca, N.Y.: Cornell Univ. Press.

Liu, Lydia. 1994. "The Female Body and Nationalist Discourse: *The Field of Death* Revisited." In *Scattered Hegemonies: Postmodernity and Transnational Feminist Practices,* edited by Inderpal Grewal and Caren Kaplan, 37–62. Minneapolis: Univ. of Minneapolis Press.

Loflin, Christine A. 1995. "Nawal El Saadawi." E-mail to the author. June 2.

Mahfouz, Naguib. 1960a. *Bayna al-qasrayn* (*Palace Walk*). Cairo: Maktabat Misr.

———. 1960b. *Qasr al-shawq* (*Palace of Desire*). Cairo: Maktabat Misr.

———. 1962. *Al-Sukkariyah*. Cairo: Maktabat Misr.

———. 1990. *Palace Walk*. Translated by William Maynard Hutchins and Olive E. Kenny. New York: Anchor Books/Doubleday.

———. 1991. *Palace of Desire*. Translated by William Maynard Hutchins and Olive E. Kenny. New York: Doubleday.

———. 1993. *Sugar Street*. Translated by William Maynard Hutchins and Angele Botros Samaan. New York: Anchor Books.

Majaj, Lisa, and Amal Amireh. Forthcoming. *Etel Adnan: Critical Reflections*. Jefferson, N.C.: McFarland.

Al-Mala'ika, Nazik. 1949. *Shazaya wa-ramad* (Ashes and shrapnel). Baghdad: Matba't al-Ma'rif.

———. 1962. *Qadaya al-shi'r al-mu'asir* (Issues in contemporary poetry). Beirut: Dar al-Adab.

———. 1974. *Al-Tajzi'iyya fi al-mujtama' al-'Arabi* (Fragmentation in Arab society). Beirut: Dar al-'Ilm li al-malayin.

Malti-Douglas, Fedwa. 1991. *Woman's Body, Woman's Word: Gender and Discourse in Arabo-Islamic Writing*. Princeton, N.J.: Princeton Univ. Press.

———. 1995a. *Men, Women and God(s): Nawal El Saadawi and Arab Feminist Poetics*. Berkeley: Univ. of California Press.

———. 1995b. "Writing Nawal El Saadawi." In *Feminism Beside Itself*, edited by Diane Elam and Robyn Wiegman, 283–96. New York: Routledge.

Mamdouh, Alia. 1996. "Translating the Life of the Arab Woman." *Al-Hayat*, May 20: 12.

Marxist-Feminist Literature Collective. 1996. "Women Writing: Jane Eyre, Shirly, Vilette, Aurora Leigh." In *Marxist Literary Theory*, edited by Terry Eagleton and Drew Milne, 328–50. Oxford, UK: Blackwell.

al-Mazini, Ibrahim Abd al-Qadir. 1931. *Ibrahim al-katib*. Cairo: Matba'at dar al-Taraqqi.

———. 1976. *Ibrahim the Writer*. Translated by Magdi Wahba. Cairo: General Egyptian Book Organization.

Meese, E., and A. Parker, eds. 1989. *The Difference Within: Feminism and Critical Theory*. Amsterdam: J. Benjamin Pub. Co.

Mehrez, Samia. 1994. *Egyptian Writers Between History and Fiction: Essays on Naguib Mahfouz, Sonallah Ibrahim, and Gamal al-Ghitani*. Cairo: American Univ. in Cairo Press.

"Memoirs from the Women's Prison: Book Reviews." Review of *Memoirs from the Women's Prison,* by Nawal El Saadawi. *Publishers Weekly* 19 (Sept.): 63.

Mernissi, Fatima. 1975. *Beyond the Veil: Male-Female Dynamics in Modern Muslim Society.* New York: John Wiley and Sons.

Michel, Martina. 1995. "Positioning the Subject: Locating Postcolonial Studies." *Ariel: A Review of International English Literature* 26, no. 1: 81–99.

Middle East Watch. 1993. *A License to Kill: Israeli Undercover Operations Against Wanted and Masked Palestinians.* New York and Washington, D.C.

———. 1994. *Torture and Ill-Treatment: Israel's Interrogation of Palestinians from the Occupied Territories.* New York and Washington, D.C.

Mikhail, Mona. 1988. *Images of Arab Women: Fact and Fiction.* Washington, D.C.: Three Continents Press.

Mitchell, W.J.T, 1995. "Postcolonial Culture, Postimperial Criticism." In *The Post-Colonial Studies Reader,* edited by Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Tiffen, 475–79. London: Routledge.

Mitra, Indrani, and Madhu Mitra. 1991. "The Discourse of Liberal Feminism and Third World Women's Texts: Some Issues of Pedagogy." *College Literature* 18, no. 3: 55–63.

Mitra, Madhuchhanda. 1995. "Angry Eyes and Closed Lips: Forces of Revolution in Nawal el Saadawi's *God Dies by the Nile.*" In *Violence, Silence, and Anger: Women's Writing and Transgression,* edited by Deirdre Lashgari, 147–57. Charlottesville: Univ. Press of Virginia.

Mohanty, Chandra Talpade. 1991. "Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses." In *Third World Women and the Politics of Feminism,* edited by Chandra Talpade Mohanty, Ann Russo, and Lourdes Torres, 51–80. Bloomington: Indiana Univ. Press.

Mohanty, Chandra Talpade, Ann Russo, and Lourdes Toures, eds. 1991. *Third World Women and the Politics of Feminism.* Bloomington: Indiana Univ. Press.

Morgan, Robin, ed. *Sisterhood Is Global: The International Women's Movement Anthology.* New York: Anchor Press.

Mortimer, Mildred. 1996. "Reappropriating the Gaze in Assia Djebar's Fiction and Film." *World Literature Today* 70, no. 4 (autumn): 859–66.

Mukherjee, Bharati. 1986. "Betrayed by Blind Faith." Review of *God Dies by the Nile,* by Nawal El Saadawi. *New York Times,* July 27, late city ed., section 7, p. 14.

Muslih, Muhammad. 1990. *Toward Coexistence: An Analysis of the Resolutions of*

the Palestine National Council. Washington, D.C.: Institute for Palestine Studies.

Najjar, Orayb Aref, with Kitty Warnock. 1992. *Portraits of Palestinian Women.* Salt Lake City: Univ. of Utah Press.

Nancy, Jean-Luc. 1994. "Corpus." In *Thinking Bodies,* edited by Juliet Flower MacCannell and Laura Zakarin, 17–31. Stanford, Calif.: Stanford Univ. Press.

al-Naqqash, Raga'. 1995. "Imra'ah li-kul al-'usur" (A woman for all times). *al-Musawwar* 18 (Aug.): 28, 73.

Nelson, Cynthia. 1996. *Doria Shafik, Egyptian Feminist: A Woman Apart.* Gainesville: Univ. Press of Florida.

Nora, Pierre. 1989. "Between Memory & History: Les Lieux de Mémoire." *Representations* 26 (spring): 7–25.

Al-Nowaihi, Magda M. 1999. "Constructions of Masculinity in Two Egyptian Novels." In *Intimate Selving: Self, Gender, and Identity in Arab Families,* edited by Suad Joseph, 235–63. Syracuse, N.Y.: Syracuse Univ. Press.

———. 2001. "Resisting Silence in Arab Women's Autobiographies." In *International Journal of Middle East Studies* 33, no. 4.

Nuweihed, Nadia. 1998. "Nazira Zeineddin, the Woman More Mysterious." *Al-Duha Review* (Beirut), May.

Ouyang, Wen-Chin. 1996. Review of *Woman at Point Zero* and *The Circling Song,* by Nawal El Saadawi. *International Journal of Middle East Studies* 28, no. 3: 457–60.

———. 1997. "Feminist Discourse Between Art and Ideology: Four Novels by Nawal Al-Saadawi." *Al-'Arabiyya* 30: 95–115.

Parker, Andrew, Mary Russo, Doris Sommer, and Patricia Yaeger, eds. 1992. *Nationalism and Sexualities.* New York: Routledge.

Payne, Kenneth. 1992. "*Woman at Point Zero:* Nawal El Saadawi's Feminist Picaresque." *Southern Humanities Review* 26 (winter): 11–18.

Peteet, Julie M. 1991. *Gender in Crisis: Women and the Palestinian Resistance Movement.* New York: Columbia Univ. Press.

Plato. 1952. *Gorgias.* Translated by W. C. Hembold. Indianapolis, Ind.: Bobbs-Merrill.

———. 1971. *Gorgias.* Loeb Classical Library, vol. 3. London: Heinemann.

al-Qa'id, Muhammad Yusuf. 1969. *al-Hidad.* Cairo: n.p.

Rabbani, Mouin. 2001. "Commentary." *Toronto Globe and Mail,* Jan. 22.

Radhakrishnan, R. 1989. "Feminist Historiography and Post-Structuralism: In-

tersections and Departures." In *The Difference Within: Feminism and Critical Theory,* edited by E. Meese and A. Parker, 189–205. Amsterdam: J. Benjamin.

Rida, Muhammad Rashid. 1932. *Nida' ila al-jins al-latif, yaum al-mawled al-nabawiyy al-sharif sanat 1351: fi huquq al-nisa' fi al-Islam wa hazzuhunna min al-islah al Muhammadi al-'aam.* (A call to the fair sex on the occasion of the Prophet's birthday, 1351: regarding the rights of women in Islam and their share of the general Muhammadan reform). Cairo: Matba'at al-Manar.

Roberts, Paul William. 1993. "Novels of an Arab Feminist." Review of *Well of Life,* by Nawal El Saadawi. *Toronto Star,* May 15, weekend sec., p. J14.

Roth, Katherine. 1991. "Nawal El Saadawi: An Egyptian Feminist's Fight to Protect Hard-Won Gains." *San Francisco Chronicle,* Sept. 23, sec. Briefing, p. A10.

El Saadawi, Nawal. 1958. *Mudhakkirat tabiba.* Cairo: Dar el-Ma'aref.

———. 1965. *Al-Gha'ib.* Cairo: al-Kitab al-Zahabi.

———. 1968. *Imra'atani fi-mara'a.* Cairo: Dar al-Kitab.

———. 1971. *al-Mar'a wal-jins.* Cairo: el-Sha'b.

———. 1974a. *Mawt al-rajul al-wahid 'ala al-ard.* Beirut: Dar al-Adab.

———. 1974b. *al-Untha hiya al-asl.* Cairo: Maktabat Madbuli.

———. 1976a. *al-Mar'ah wal-sira' al-nafsi.* Beirut: al-Mu'assasa al-'Arabiyah lil-Dirasat wa-al-Nashr.

———. 1976b. *al-Rajul wal jins.* Beirut: al-Mu'assasa al-'Arabiyah lil-Dirasat wal-Nashr.

———. 1977. *al-Wajh al-'ari lil-mar'a al-'arabiyyah.* Beirut: al-Mu'assasa al-'Arabiyah lil-Dirasat wa-al-Nashr.

———. 1979. *Imra'a 'ind nuqtat al-sifr.* Beirut: Dar al-Adab.

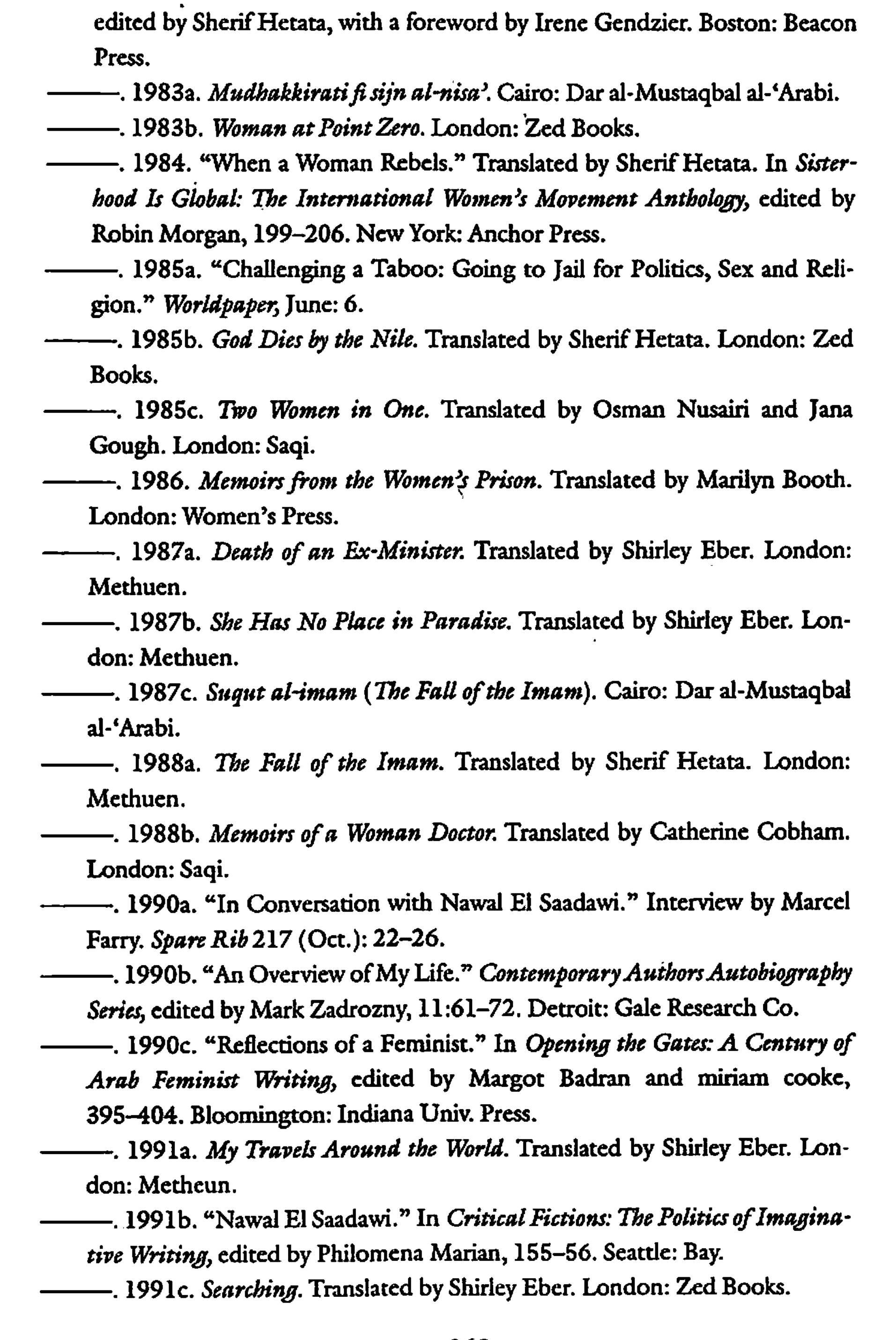
———. 1980a. "Arab Women and Western Feminism: An Interview with Nawal El Saadawi." *Race and Class* 22, no. 2: 175–82.

———. 1980b. "Creative Women in Changing Societies: A Personal Reflection." *Race and Class* 22, no. 2: 159–73.

———. 1980c. *The Hidden Face of Eve: Women in the Arab World.* London: Zed Books.

———. 1981. "Feminism in Egypt: A Conversation with Nawal Saadawi." Interviewed by Sarah Graham Brown. *MERIP.* Reports: Middle East Research and Information Project no. 95 (Mar.-Apr.): 24–27.

———. 1982. *The Hidden Face of Eve: Women in the Arab World.* Translated and


edited by Sherif Hetata, with a foreword by Irene Gendzier. Boston: Beacon Press.

———. 1983a. *Mudhakkirati fi sijn al-nisa'*. Cairo: Dar al-Mustaqbal al-'Arabi.

———. 1983b. *Woman at Point Zero*. London: Zed Books.

———. 1984. "When a Woman Rebels." Translated by Sherif Hetata. In *Sisterhood Is Global: The International Women's Movement Anthology*, edited by Robin Morgan, 199–206. New York: Anchor Press.

———. 1985a. "Challenging a Taboo: Going to Jail for Politics, Sex and Religion." *Worldpaper*, June: 6.

———. 1985b. *God Dies by the Nile*. Translated by Sherif Hetata. London: Zed Books.

———. 1985c. *Two Women in One*. Translated by Osman Nusairi and Jana Gough. London: Saqi.

———. 1986. *Memoirs from the Women's Prison*. Translated by Marilyn Booth. London: Women's Press.

———. 1987a. *Death of an Ex-Minister*. Translated by Shirley Eber. London: Methuen.

———. 1987b. *She Has No Place in Paradise*. Translated by Shirley Eber. London: Methuen.

———. 1987c. *Suqut al-imam* (*The Fall of the Imam*). Cairo: Dar al-Mustaqbal al-'Arabi.

———. 1988a. *The Fall of the Imam*. Translated by Sherif Hetata. London: Methuen.

———. 1988b. *Memoirs of a Woman Doctor*. Translated by Catherine Cobham. London: Saqi.

———. 1990a. "In Conversation with Nawal El Saadawi." Interview by Marcel Farry. *Spare Rib* 217 (Oct.): 22–26.

———. 1990b. "An Overview of My Life." *Contemporary Authors Autobiography Series*, edited by Mark Zadrozny, 11:61–72. Detroit: Gale Research Co.

———. 1990c. "Reflections of a Feminist." In *Opening the Gates: A Century of Arab Feminist Writing*, edited by Margot Badran and miriam cooke, 395–404. Bloomington: Indiana Univ. Press.

———. 1991a. *My Travels Around the World*. Translated by Shirley Eber. London: Metheun.

———. 1991b. "Nawal El Saadawi." In *Critical Fictions: The Politics of Imaginative Writing*, edited by Philomena Marian, 155–56. Seattle: Bay.

———. 1991c. *Searching*. Translated by Shirley Eber. London: Zed Books.

———. 1991d. "Time to Come Together: In Conversation with Nawal El Saadawi." Interview by Marcel Farry. *Spare Rib*, Mar.: 221.

———. 1992a. *Jannat wa-Iblis*. Beirut: Dar al-Adab.

———. 1992b. "The Progressive Interview: Nawal el Saadawi." Interview by George Lerner. *The Progressive* 56, no. 4: 32–35.

———. 1993a. "Feminism and Arab Humanism: An Interview with Nawal El Saadawi and Sherif Hetata." With Gaurav Desai and David Chioni Moore. *Sapina-Bulletin* 5, no. 1 (Jan.-June 1993): 28–51.

———. 1993b. "Living the Struggle: Nawal el Saadawi Talks about Writing and Resistance with Sherif Hetata and Peter Hitchcock." *Transitions* 61: 170–79.

———. 1994a. "The Bitter Lot of Women: In Conversation with Nawal el Saadawi." Interview by Hanny Lightfoot-Klein. *Freedom Review* 25 (May 1): 22–25.

———. 1994b. *The Innocence of the Devil*. Translated by Sherif Hetata. Berkeley: Univ. of California Press.

———. 1994c. *Memoirs from the Women's Prison*. Translated by Marilyn Booth. Berkeley: Univ. of California Press.

———. 1995a. "But Have Some Art with You": An Interview with Nawal El Saadawi. Interviewed by Jennifer Cohen. *Literature and Medicine* 14 (spring): 53–71.

———. 1995b. "A Cure for Blushing: An Obituary of Amina el-Said." *Guardian*, Aug. 17: 13.

———. 1997. *The Nawal El Saadawi Reader*. London: Zed Books.

———. 1999. *A Daughter of Isis: The Autobiography of Nawal El Saadawi*. London: Zed Books.

Sabbagh, Suha. 1989. "Palestinian Women Writers and the *Intifada*." *Social Text* 22: 62–78.

Sabri, Ismail. 1938. "Liwa' al-husn" (Banner of beauty). In *Diwan Isma'il Sabri Pasha*, compiled by Hasan Rif'at and edited by Ahmad al-Zein, 107–9. Cairo: Matba'at Lajnat al-Ta'lif wa al-Tarjama wa al-Nashr.

El-Sadda, Hoda. 1996. "Women's Writing in Egypt: Reflections on Salwa Bakr." In *Gendering the Middle East*, edited by Deniz Kandiyoti, 127–44. Syracuse, N.Y.: Syracuse Univ. Press.

Sagar, Aparajita. 1995. "Nawal El Saadawi." E-mail to the author. Mar. 5.

al-Said, Amina. 1950. *al-Jamihah* (The defiant). Reprint, 1987. Cairo: Dar al-Ma'arif.

Said, Edward. 1983. "Introduction: Secular Criticism." In *The World, the Text and the Critic*, 1–30. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press.

———. 1989. Foreword to *Little Mountain*, by Elias Khoury, ix-xxi. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press.

———. 1990a. "Embargoed Literature." *Nation* 251, no. 8 (Sept. 17): 280–85.

———. 1990b. "Reflections on Exile." In *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*, edited by Russell Ferguson, Martha Gever, Trinh T. Minh-ha, and Cornel West, 357–66. New York: New Museum of Contemporary Cultures.

———. 1992. "Intellectuals and the War: An Interview," by Barbara Harlow. *Middle East Report*, July/Aug.: 15–20.

Said, Khalida. 1970. "al-Mar'a al-'arabiyyah: ka'in bi ghayrihi la bi-dhatihi" (The Arab woman: being through the other, not through the self). *Mawaqif* 12: 90–100.

Saliba, Therese. 1995. "On the Bodies of Third World Women: Cultural Impurity, Prostitution, and Other Nervous Conditions." *College Literature* 22, no. 1: 131–46.

Salman, Magda. 1981. Review of *The Hidden Face of Eve*, by Nawal El Saadawi. *Khamsin* 8: 121–24.

Salti, Ramzi. 1994. "Paradise, Heaven, and Other Oppressive Spaces: A Critical Examination of the Life and Works of Nawal El-Saadawi." *Journal of Arabic Literature* 25, no. 2: 152–74.

Sayigh, Rosemary. 1988. "Palestinians in Lebanon: Status, Ambiguity, Insecurity, and Flux." *Race & Class* 30, no. 1: 13–32.

———. 1993. "Palestinian Women and Politics in Lebanon." In *Arab Women: Old Boundaries, New Frontiers*, edited by Judith Tucker, 175–92. Bloomington: Indiana Univ. Press.

———. 1994. *Too Many Enemies: The Palestinian Experience in Lebanon*. London: Zed Books.

Sayigh, Tawfiq, ed. 1962. *Al-Adab al-'Arabi al-mu'asir* (Contemporary Arabic literature). Paris: n.p.

Scarry, Elaine. 1985. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World.* New York: Oxford Univ. Press.

Semah, David. 1974. *Four Egyptian Literary Critics.* Leiden: Brill.

Shaaban, Bouthaina. 1988. *Both Right and Left Handed: Arab Women Talk about Their Lives.* London: The Women's Press.

Shafik, Doria. 1947. "The New Woman." *La Femme Nouvelle,* Dec.
———. 1949. "A Bond Between Civilizations." *La Femme Nouvelle,* Dec.
———. 1953. "Egypt's Renaissance." *La Femme Nouvelle,* 27–28.
———. 1979a. *Avec Dante aux Enfers* (With Dante in hell). Paris: Pierre Fanlac.
———. 1979b. *Larmes d'Isis* (Tears of Isis). Paris: Pierre Fanlac.
Sharabi, Hisham. 1975. *Muqqadimah li-dirasat al-mujtama' al-'arabi* (An introduction to the study of Arab society). Jerusalem: Salah al-Din.
———. 1988. *Neopatriarchy: A Theory of Distorted Change in Arab Society.* New York: Oxford Univ. Press.
———. 1990. "The Scholarly Point of View: Politics, Perspective, Paradigm." In *Theory, Politics and the Arab World: Critical Responses,* edited by Hisham Sharabi, 1–51. New York: Routledge.
al-Sharqawi, Abd al-Rahman. 1953. *al-Ard.* Cairo: Naadii al-Qissah.
———. 1962. *Egyptian Earth.* Translated by Desmond Stewart. London: Heinemann.
al-Shaykh, Hanan. 1970. *Intihar rajul mayyit* (Suicide of a dead man). Bayrut: Dar al-Nahar.
———. 1975. *Faras al-Shaytan* (Praying mantis). Bayrut: Dar al-Nahar il-al-Nashr.
———. 1982. *Wardat al-sarha'* (Desert rose). Bayrut: al-Mu'assasah al-Jami'iyah.
———. 1987. *The Story of Zahra.* Translated by Peter Ford with the cooperation of the author. London: Pan Books Ltd. (Pavanne edition). First published in English translation in 1986 by Quartet Books (London).
———. 1988. *Misk al-Ghazal* (*Women of Sand and Myrrh*). Bayrut: Dar al-Adab.
———. 1989. *Hikayat Zahra.* Beirut: Dar al-Adab. First published in Arabic in 1980.
———. 1992a. *Barid Bayrut* (*Beirut Blues*). al-Qahirah: Dar al-Hilal.
———. 1992b. *Women of Sand and Myrrh.* Translated by Catherine Cobham. New York: Doubleday.
———. 1994. *Aknus al-shams 'an al sutuh* (*I Sweep the Sun off Rooftops*). Bayrut: Dar al-Adab.
———. 1995. *Beirut Blues.* Translated by Catherine Cobham. London: Chatto and Windus.
———. 1998. *I Sweep the Sun off Rooftops.* Translated by Catherine Cobham. New York: Doubleday.

———. 2001a. *Innaha Landan ya ʿazizi*. Bayrut: Dar al-Adab.
———. 2001b. *Only in London*. Translated by Catherine Cobham. London: Bloomsbury.
Shehadeh, Raja. 1982. *The Third Way: A Journal of Life in the West Bank*. London: Quartet.
———. 1994. *The Declaration of Principles and the Legal System in the West Bank*. Jerusalem: PASSIA.
Shohat, Ella. 1992. "Notes on the Post-Colonial." *Social Text* 10, nos. 2, 3: 99–113.
Siddiq, Muhammad. 1986. "The Fiction of Sahar Khalifah: Between Defiance and Deliverance." *Arab Studies Quarterly* 8, no. 2: 143–60.
Silverman, Kaja. 1989. "White Skin, Brown Masks: The Double Mimesis, or with Lawrence in Arabia." *differences* 1, no. 3 (fall): 3–54.
Slade, Margot, and Tom Ferrell. 1980. "Ideas and Trends." *New York Times*, July 20, late city final ed., sec. 4, p. 7.
Smith, Sidonie, and Julia Watson, eds. 1992. *Decolonizing the Subject: The Politics of Gender in Women's Autobiography*. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press.
Sontag, Susan. 1994. *Los Angeles Times*, Aug. 17, p. 7.
Soueif, Ahdaf. 1996. "Translating the Life of the Arab Woman." *Al-Hayat*, May 20, p. 12.
Spivak, Gayatri Chakravorty. 1988. "Can the Subaltern Speak?" In *Marxism and the Interpretation of Culture*, edited by Cary Nelson and Lawrence Grossberg, 271–313. Urbana: Univ. of Illinois Press.
Strum, Philippa. 1992. *The Women Are Marching: The Second Sex and the Palestinian Revolution*. Chicago: Lawrence Hill Books.
Talhami, Ghada Hashem. 1966. *The Mobilization of Muslim Women in Egypt*. Gainesville: Univ. Press of Florida.
Tammam, Abu. 1979. *Diwan al-hamasah*. Lahur: al-Maktabah al-Salafiyah.
Tarabishi, George. 1978. "Untha Nawal El Saʿdawi wa usturat al-tafarrud" (The female of Nawal El Saadawi and the myth of individuation)." In *Al-Adab min al-dakhil* (Literature from the inside), edited by George Tarabishi, 10–50. Beirut: Dar al-Taleeʿa.
———. 1982. *ʿUqdat Odeeb fee al-riwaya al-ʿarabiyah* (The Oedipus complex in the Arabic novel). Beirut: Dar al-Taleeʿa.
———. 1983. *al-Rujulah wa aydyoulojyat al-rujulah fee al-riwaya al-ʿarabiyah* (Manhood and the ideology of manhood in the Arabic novel). Beirut: Dar al-Taleeʿa.

———. 1988. *Woman Against Her Sex.* Translated by Basil Hatim and Elisabeth Orsini. London: Saqi.

Thornhill, Theresa. 1992. *Making Women Talk: The Interrogation of Palestinian Women Detainees.* London: Lawyers for Palestinian Human Rights.

Tierney-Tello, Mary Beth. 1996. *Allegories of Transgression and Transformation: Experimental Fiction by Women Writing under Dictatorship.* Albany: State Univ. of New York Press.

Verdery, Katherine. 1994. "Beyond the Nation in Eastern Europe." *Social Text* 38: 1–19.

Wallach, John, and Janet Wallach. 1992. *The New Palestinians: The Emerging Generation of Leaders.* Rocklin, Calif.: Prima Publishing.

Werner, Louis. 1991. "Arab Feminist Pens Powerful Prose." *Christian Science Monitor* 25 (June): 3.

Winokur, Julie. 1994. "Uncensored: Egypt's Most Outspoken Feminist Sets Up Her Soapbox at the UW." *Seattle Times,* Apr. 24, final ed., sec. Pacific, p. 12.

Woodhull, Winifred. 1993. *Transfigurations of the Maghreb: Feminism, Decolonization, and Literatures.* Minneapolis: Univ. of Minnesota Press.

Woolf, Virginia. 1929. *A Room of One's Own.* New York: Harcourt, Brace and Co.

Young, Elise G. 1992. *Keepers of the History: Women and the Israeli-Palestinian Conflict.* New York: Teachers College Press.

Zayour, Ali. 1977. *al-Tahlil al-nafsi lil-dhat al-'arabiyyah: Anmat al-sulukiyyah al-usturiyyah* (The analysis of the Arab self). Beirut: Dar al-Tali'ah.

al-Zayyat, Latifa. 1960. *al-Bab al-maftuh* (The open door). Cairo: Maktabat al-Anglo al-Misriyyah.

———. 1992a. *Hamlat taftish: awraq shakhsiyya.* Cairo: Dar al-Hilal.

———. 1992b. "Qira'a fi riwayat Salwa Bakr al-'araba al-dhahabiyya la-tas'ad ila al-sama'." *Fusul* 11, no. 1: 273–77.

———. 1994. "On Political Commitment and Feminist Writing." In *The View from Within: Writers and Critics on Contemporary Arabic Literature. A Selection from "Alif: Journal of Comparative Poetics,"* edited by Ferial J. Ghazoul and Barbara Harlow, 240–60. Cairo: American Univ. in Cairo Press.

———. 1996. *The Search: Personal Papers.* Translated by Sophie Bennett. London: Quartet.

Zeidan, Joseph T. 1995. *Arab Women Novelists: The Formative Years and Beyond.* Albany: State Univ. of New York Press.

Zeineddin, Nazira. 1928. *Al-Sufur wa al-hijab* (Lifting the veil, wearing the veil). Beirut: Matabi' Quzma.

———. 1929. *Al-Fatat wa al-shuyukh* (The young woman and the savants). Privately published by her father, Sa'id Zeinedden.

Zimra, Clarisse. 1992. Afterword to *Women of Algiers in their Apartment*, by Assia Djebar, translated by Marjolijn DeJagér, 159–211. Charlottesville: Univ. Press of Virginia.

Ziyada, Mai. 1975. *Al-Saha'if.* Beirut: Muassasat Nawfil.

———. 1982. *Al-Mu'allafat al-kamila* (Complete works). Edited by Salma al-Haffar al-Kuzbari. Beirut: Muassasat Nawfil.

المساهمون فى سطور

آمال عميرة أستاذة مساعدة فى الأدب العالمى وفى نظرية ما بعد الاستعمار فى جامعة جورج ماسون. وهى مؤلفة **عاملة المصنع والخياطة : تصور للجنس والطبقة فى الأدب الأمريكى فى القرن التاسع عشر** (غارلاند ٢٠٠٠)، وقد حررت (بالاشتراك مع ليزا سهير مجج) **التوجه للعولمة : تقبل كاتبات العالم الثالث عبر الحدود القومية** (غارلاند ٢٠٠٠) **وإيتيل عدنان: تأملات نقدية** (ماكفارلاند ٢٠٠١). إن مقالاتها وأبحاثها حول المرأة العربية والأدب العربى قد نشرت فى **إشارات : مجلة المرأة فى الحضارة والمجتمع، ضد التيار، استعراض المرأة للكتب، الأدب العالمى اليوم، والأدبيات: استعراض مجلة الآداب الشرق أوسطية**. ويتركز جهدها الحالى على الجنس والقومية فى المضمون الفلسطينى.

ندى إيليا هى أستاذة مشاركة زائرة فى قسم الدراسات الإفريقية فى جامعة براون. وهى مؤلفة **غشيات ، رقصات وصراخ صاخب** (غارلاند٢٠٠١)، وتنكب حاليا على مخطوطة ثانية، "المأخوذون والموقظون : الاستحضار كممارسة للحرية"، وهو تمحيص للمكانة الروحية والنفسانية من خلال ما تسرب فى الشتات من الديانات الإفريقية. وقد نشرت مواضيع عديدة حول المقاومة النسوية الإفريقية فى حقبة ما بعد الاستعمار فى مجلات مثل **الأدب العالمى اليوم، والبحث فى الآداب الأفريقية، وكلالو.**

منى فياض أستاذة مساعدة للأدب الإنجليزى فى جامعة سالم الحكومية فى ماساتشوستس. وقد نشرت مقالات عديدة عن كاتبات عربيات وعن أوروبيات وهى من المساهمات فى **الجديد** . وقد أتمت كتاباً عن الكاتبات العربيات ومسألة الهوية "التعرف على النساء العربيات"، وكتبت رواية عن تجربة المهاجرين العرب الأمريكان بعنوان "آثار الحرباء".

تعلّم صباح غندور الأدب المقارن في جامعة بلمند في لبنان حيث ترأس قسم اللغات والأدب. وقد نشرت عدة مواضيع حول الأدب اللبناني المعاصر إضافة إلى ترجمات لأشعار وقصص قصيرة وهي كاتبة مقدمتين لروايتي إلياس خوري المترجمتين **أبواب المدينة ورحلة غاندي الصغير** . وتعمل حاليًا على وضع مخطوطة عن الخطاب في الرواية اللبنانية.

باربرا هارلو هي أستاذة اللغة الإنجليزية وتدرس الإنجليزية والأدب المقارن في جامعة تكساس في أوستن. وقد علمت كذلك في مصر وأيرلنده وجنوب إفريقيا وتنقلت في الشرق الأوسط وأمريكا الوسطى وأوروبا. وهي مؤلفة **أدب المقاومة** ، (١٩٨٧) **المحظور: النساء والكتابة والتوقيف السياسي** (١٩٩٢)، **الحيوات اللاحقة: تراث الكتابة الثورية** (١٩٦٦)، وقد اشتركت مع ميا كارتر في تحرير **الاستعمار والاستشراق : كتاب مرجعي موثق** (١٩٩٩).

إن سلمى الخضراء الجيوسي هي مؤلفة تاريخ نقدي من جزءين هو **الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث** (أبريل ١٩٧٧)، وهي محررة **الشعر العربي الحديث: مجموعة شعرية** (مطبعة جامعة كولومبيا، ١٩٨٧) **وأدب البلدان العربية الحديثة** (كيغان بول إنترناشيونال، ١٩٨٧) **ومجموعة الأدب الفلسطيني الحديث** (مطبعة جامعة كولومبيا، ١٩٩٢) **وتراث إسبانيا المسلمة** (بريل، ١٩٩٢) **ومجموعة الدراما العربية الحديثة** (مطبعة جامعة إنديانا ١٩٩٥) **والأدب الروائي العربي الحديث** (الذي سيصدر قريبا عن مطبعة جامعة كولومبيا) **وحقوق الإنسان في النصوص العربية** (باللغة العربية وبالترجمة إلى الإنجليزية – يصدر قريبا). وهي كذلك محررة حوالي سبعة وعشرين عملا لمؤلفين منفردين (روايات، مجموعات شعرية، مجموعات قصص قصيرة، وكتب في النقد الاجتماعي والفكري). ولقد علمت في عدة جامعات عربية وأمريكية قبل أن تتفرغ لتدير بروتا (مشروع الترجمة من العربية) التي أسستها عام ١٩٨٠ . وفي عام ١٩٩٢ أسست كذلك **رابطة الشرق والغرب** التي تهدف إلى نشر الفكر العربي والثقافة العربية.

ماري إن. ليون هي أستاذة الأدب المقارن ورئيسة دائرة في كلية تشادبورن الداخلية في جامعة وسكونسن في ماديسون حيث تعلّم وتكتب حول الآداب والثقافات

الحديثة المقارنة (العربية واليونانية واليابانية ومناطق إفريقيا الواقعة تحت تأثير الثقافة الإنجليزية أو الفرنسية)، القومية والجنس، السياسة والحضارة، التاريخ التعليمى، السياسات المؤسسية وعلم التربية. ومن بين كتبها : **رحلات مذهب: الأيديولوجية والرواية الحديثة** (١٩٩٠)، **الخيار** (جائزة الكتاب الأكاديمى المتميز ١٩٩١) **ومتزوج من الأرض ؟**: الجنس والحدود والقومية فى أزمة (ديوك ٢٠٠١).

ليزا سهير مجج تكتب وتدرس الأدب العربى وأدب الأمريكيين الأصليين فى الفترة اللاحقة للاستعمار. وقد حررت، بالاشتراك مع آمال عميرة، **التوجه للعولمة: تقبل كاتبات العالم الثالث عبر الحدود القومية** (٢) (غارلاند ٢٠٠٠) **وإيتيل عدنان: تأملات نقدية** (مكفارلاند، قيد الإعداد). لقد ظهرت مقالاتها وأبحاثها فى مختلف المجلات والمجموعات بما فى ذلك **العرب فى أمريكا: بناء مستقبل جديد** (مطبعة جامعة تمبل ١٩٩٩) ونظرية **ما بعد الاستعمار والولايات المتحدة** (مطبعة جامعة مسيسبى ٢٠٠٠). وهى كذلك تنشر شعرًا وأبحاثًا خلاقة وكانت عام ١٩٩٧ كاتبة لمركز المعلومات الأمريكى ومحاضرة فى القدس والضفة الغربية والأردن.

علَّمت ماجدة محمد النويهى فى جامعتى هارفارد وبرنستون وهى حاليًا أستاذة مساعدة للأدب العربى فى جامعة كولومبيا. وهى مؤلفة شعر **ابن خفاجة: تحليل أدبى** (ليدن ١٩٩٣) وعدد من المقالات وفصول فى كتب حول الروايات العربية الحديثة.

تريزا صليبا أستاذة مشاركة تدرس فى قسم الدراسات النسوية فى العالم الثالث فى جامعة إفرغرين الحكومية والمحرر المساعد سابقا لمجلة **إشارات** Signs وقد حررت بالاشتراك مع كارولاين ألين وجورجيت إى. هوارد **الجنس والسياسة والإسلام** (جامعة شيكاغو ٢٠٠٢) وكتبت أبحاثًا عديدة عن أدب ما بعد الاستعمار، التمثيل عبر وسائل الإعلام والقضايا النسوية. وإن أحدث مقالاتها تظهر فى **العرب فى أمريكا : بناء مستقبل جديد** (مطبعة جامعة تمبل ١٩٩٩) **والتوجه للعولمة: نساء العالم الثالث فى إطار متجاوز للقوميات** (روتلدج ٢٠٠٠) . وقد كانت فى ١٩٩٥ - ١٩٩٦ الباحثة الرئيسة لمؤسسة فولبرايت فى جامعة بيت لحم فى الضفة الغربية.

بولا و. سندرمان أستاذة مشاركة متقاعدة للإنجليزية وعلم اللغات التطبيقى فى جامعة مسيسبى الحكومية. وإن مقابلاتها وأبحاثها عن الدراسات النسوية وعلم اللغات التطبيقى ونظرية الخطابة التصويرية والأسلوبيات قد ظهرت فى مختلف المجلات والمجموعات بما فى ذلك **اللغة والأسلوب، فويبى** Phoebe ، **الدورية الربعية – ميتشيغان، الدورية الأدبية، دورية ميساى** (اليابان، Meise)، **المجلة الهندية لعلم اللغات، ومجموعة أ. تيسول المهنية** A. (Tesol) التى حررتها كارول كارغل (شركة ناشيونال تكستبوك، ١٩٨٧). وهى كذلك مؤلفة **التواصلات: الكتابة عبر المنهجيات** (هولت، راينهارت ووينستون ١٩٨٥). وكانت فى ١٩٩٦ – ١٩٩٧ أستاذة زائرة فى جامعة ميساى فى طوكيو.

المشروع القومى للترجمة

المشـروع القومـى للترجمـة مشـروع تنميـة ثقافيـة بالدرجـة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقته فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .

٢- التوازن بين المعارف الإنسانية فى المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .

٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .

٤- ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنبًا إلى جنب المنجزات الجديدة التى تضع القارئ فى القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .

٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .

٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

المشروع القومى للترجمة

١-	اللغة العليا	جون كوين	أحمد درويش
٢-	الوثنية والإسلام (ط١)	ك. مادهو بانيكار	أحمد فؤاد بلبع
٣-	التراث المسروق	جورج جيمس	شوقى جلال
٤-	كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنيكوفا	أحمد الحضرى
٥-	ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	محمد علاء الدين منصور
٦-	اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	سعد مصلوح ووفاء كامل فايد
٧-	العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	يوسف الأنطكى
٨-	مشعلو الحرائق	ماكس فريش	مصطفى ماهر
٩-	التغيرات البيئية	أندرو. س. جودى	محمود محمد عاشور
١٠-	خطاب الحكاية	جيرار جينيت	محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
١١-	مختارات شعرية	فيسوافا شيمبوريسكا	هناء عبد الفتاح
١٢-	طريق الحرير	ديفيد براونيستون وأيرين فرانك	أحمد محمود
١٣-	ديانة الساميين	روبرتسن سميث	عبد الوهاب علوب
١٤-	التحليل النفسى للأدب	جان بيلمان نويل	حسن المودن
١٥-	الحركات الفنية منذ ١٩٤٥	إدوارد لوسى سميث	أشرف رفيق عفيفى
١٦-	أثينة السوداء (جـ١)	مارتن برنال	بإشراف: أحمد عتمان
١٧-	مختارات شعرية	فيليب لاركين	محمد مصطفى بدوى
١٨-	الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	طلعت شاهين
١٩-	الأعمال الشعرية الكاملة	جورج سفيريس	نعيم عطية
٢٠-	قصة العلم	ج. ج. كراوثر	يمنى طريف الخولى و بدوى عبد الفتاح
٢١-	خوخة وألف خوخة وقصص أخرى	صمد بهرنجى	ماجدة العنانى
٢٢-	مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	سيد أحمد على الناصرى
٢٣-	تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	سعيد توفيق
٢٤-	ظلال المستقبل	باتريك بارندر	بكر عباس
٢٥-	مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦-	دين مصر العام	محمد حسين هيكل	أحمد محمد حسين هيكل
٢٧-	التنوع البشرى الخلاق	مجموعة من المؤلفين	بإشراف: جابر عصفور
٢٨-	رسالة فى التسامح	جون لوك	منى أبو سنة
٢٩-	الموت والوجود	جيمس ب. كارس	بدر الديب
٣٠-	الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	أحمد فؤاد بلبع
٣١-	مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	عبد الستار الحلوجى وعبد الوهاب علوب
٣٢-	الانقراض	ديفيد روب	مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣-	التاريخ الاقتصادى لأفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	أحمد فؤاد بلبع
٣٤-	الرواية العربية	روجر آلن	حصة إبراهيم المنيف
٣٥-	الأسطورة والحداثة	بول ب . ديكسون	خليل كلفت
٣٦-	نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	حياة جاسم محمد

٣٧- واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	جمال عبد الرحيم
٣٨- نقد الحداثة	آلن تورين	أنور مغيث
٣٩- الحسد والإغريق	بيتر والكوت	منيرة كروان
٤٠- قصائد حب	آن سكستون	محمد عيد إبراهيم
٤١- ما بعد المركزية الأوروبية	بيتر جران	عاطف أحمد وإبراهيم فتحى ومحمود ماجد
٤٢- عالم ماك	بنجامين باربر	أحمد محمود
٤٣- اللهب المزدوج	أوكتافيو باث	المهدى أخريف
٤٤- بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	مارلين تادرس
٤٥- التراث المغدور	روبرت دينا وجون فاين	أحمد محمود
٤٦- عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	محمود السيد على
٤٧- تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ١)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨- حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ماهر جويجاتى
٤٩- الإسلام فى البلقان	هـ . ت . نوريس	عبد الوهاب علوب
٥٠- ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
٥١- مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانوبيا وخ. م. بينياليستى	محمد أبو العطا
٥٢- العلاج النفسى التدعيمى	ب. نوفاليس وس . روجسيفيتز وروجر بيل	لطفى فطيم وعادل دمرداش
٥٣- الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	مرسى سعد الدين
٥٤- المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	محسن مصيلحى
٥٥- ما وراء العلم	چون بولكنجهوم	على يوسف على
٥٦- الأعمال الشعرية الكاملة (جـ١)	فديريكو غرسية لوركا	محمود على مكى
٥٧- الأعمال الشعرية الكاملة (جـ٢)	فديريكو غرسية لوركا	محمود السيد و ماهر البطوطى
٥٨- مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	محمد أبو العطا
٥٩- المحبرة (مسرحية)	كارلوس مونييث	السيد السيد سهيم
٦٠- التصميم والشكل	جوهانز إيتين	صبرى محمد عبد الغنى
٦١- موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور - سميث	بإشراف : محمد الجوهرى
٦٢- لذّة النّص	رولان بارت	محمد خير البقاعى
٦٣- تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٢)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤- برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	رمسيس عوض
٦٥- فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	رمسيس عوض
٦٦- خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧- مختارات شعرية	فرناندو بيسوا	المهدى أخريف
٦٨- نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	أشرف الصباغ
٦٩- العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠- ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجث	عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١- السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	حسين محمود
٧٢- السياسى العجوز	ت . س . إليوت	فؤاد مجلى
٧٣- نقد استجابة القارئ	چين ب . تومبكنز	حسن ناظم وعلى حاكم
٧٤- صلاح الدين والمماليك فى مصر	ل . ا . سيميونوڤا	حسن بيومى

٧٥-	فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	أحمد درويش
٧٦-	جاك لاكان وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من المؤلفين	عبد المقصود عبد الكريم
٧٧-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٢)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨-	العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	أحمد محمود ونورا أمين
٧٩-	شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكى	سعيد الغانمى وناصر حلاوى
٨٠-	بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	مكارم الغمرى
٨١-	الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	محمد طارق الشرقاوى
٨٢-	مسرح ميجيل	ميجيل دى أونامونو	محمود السيد على
٨٣-	مختارات شعرية	غوتفريد بن	خالد المعالى
٨٤-	موسوعة الأدب والنقد (جـ١)	مجموعة من المؤلفين	عبد الحميد شيحة
٨٥-	منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاى	عبد الرازق بركات
٨٦-	طول الليل (رواية)	جمال مير صادقى	أحمد فتحى يوسف شتا
٨٧-	نون والقلم (رواية)	جلال آل أحمد	ماجدة العنانى
٨٨-	الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	إبراهيم الدسوقى شتا
٨٩-	الطريق الثالث	أنتونى جيدنز	أحمد زايد ومحمد محيى الدين
٩٠-	وسم السيف وقصص أخرى	بورخيس وآخرون	محمد إبراهيم مبروك
٩١-	المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربرا لاسوتسكا - بشونباك	محمد هناء عبد الفتاح
٩٢-	أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكى المعاصر	كارلوس ميجيل	نادية جمال الدين
٩٣-	محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	عبد الوهاب علوب
٩٤-	مسرحيتا الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	فوزية العشماوى
٩٥-	مختارات من المسرح الإسبانى	أنطونيو بويرو باييخو	سرى محمد عبد اللطيف
٩٦-	ثلاث زنبقات ووردة وقصص أخرى	نخبة	إدوار الخراط
٩٧-	هوية فرنسا (مج١)	فرنان برودل	بشير السباعى
٩٨-	الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٩٩-	تاريخ السينما العالمية (١٨٩٥-١٩٨٠)	ديفيد روبنسون	إبراهيم قنديل
١٠٠-	مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	إبراهيم فتحى
١٠١-	النص الروائى: تقنيات ومناهج	بيرنار فاليط	رشيد بنحدو
١٠٢-	السياسة والتسامح	عبد الكبير الخطيبى	عز الدين الكتانى الإدريسى
١٠٣-	قبر ابن عربى يليه آياء (شعر)	عبد الوهاب المؤدب	محمد بنيس
١٠٤-	أوبرا ماهوجنى (مسرحية)	برتولت بريشت	عبد الغفار مكاوى
١٠٥-	مدخل إلى النص الجامع	جيرار جينيت	عبد العزيز شبيل
١٠٦-	الأدب الأندلسى	ماريا خيسوس روبييرامتى	أشرف على دعدور
١٠٧-	صورة الفدائى فى الشعر الأمريكى اللاتينى المعاصر	نخبة من الشعراء	محمد عبد الله الجعيدى
١٠٨-	ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسى	مجموعة من المؤلفين	محمود على مكى
١٠٩-	حروب المياه	جون بولوك وعادل درويش	هاشم أحمد محمد
١١٠-	النساء فى العالم النامى	حسنة بيجوم	منى قطان
١١١-	المرأة والجريمة	فرانسس هيدسون	ريهام حسين إبراهيم
١١٢-	الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماكليود	إكرام يوسف

١١٣- راية التمرد	سادى پلانت	أحمد حسان
١١٤- مسرحيتا حصاد كونجى وسكان المستنقع	وول شوينكا	نسيم مجلى
١١٥- غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وولف	سمية رمضان
١١٦- امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	نهاد أحمد سالم
١١٧- المرأة والجنوسة فى الإسلام	ليلى أحمد	منى إبراهيم وهالة كمال
١١٨- النهضة النسائية فى مصر	بث بارون	لميس النقاش
١١٩- النساء والأسرة وقوانين الطلاق فى التاريخ الإسلامى	أميرة الأزهرى سنبل	بإشراف: رءوف عباس
١٢٠- الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	مجموعة من المترجمين
١٢١- الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	محمد الجندى وإيزابيل كمال
١٢٢- نظام العبودية القديم والنموذج المثالى للإنسان	جوزيف فوجت	منيرة كروان
١٢٣- الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	أنينل ألكسندرو فنادولينا	أنور محمد إبراهيم
١٢٤- الفجر الكاذب: أوهام الرأسمالية العالمية	چون جراى	أحمد فؤاد بلبع
١٢٥- التحليل الموسيقى	سيدرك ثورپ ديڤى	سمحة الخولى
١٢٦- فعل القراءة	ڤولفانج إيسر	عبد الوهاب علوب
١٢٧- إرهاب (مسرحية)	صفاء فتحى	بشير السباعى
١٢٨- الأدب المقارن	سوزان باسنيت	أميرة حسن نويرة
١٢٩- الرواية الإسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاروته	محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠- الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندر فرانك	شوقى جلال
١٣١- مصر القديمة: التاريخ الاجتماعى	مجموعة من المؤلفين	لويس بقطر
١٣٢- ثقافة العولمة	مايك فيذرستون	عبد الوهاب علوب
١٣٣- الخوف من المرايا (رواية)	طارق على	طلعت الشايب
١٣٤- تشريح حضارة	بارى ج. كيمب	أحمد محمود
١٣٥- المختار من نقد ت. س. إليوت	ت. س. إليوت	ماهر شفيق فريد
١٣٦- فلاحو الباشا	كينيث كونو	سحر توفيق
١٣٧- مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية على مصر	چوزيف مارى مواريه	كاميليا صبحى
١٣٨- عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	أندريه جلوكسمان	وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩- پارسيڤال (مسرحية)	ريتشارد ڤاچنر	مصطفى ماهر
١٤٠- حيث تلتقى الأنهار	هربرت ميسن	أمل الجبورى
١٤١- اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	نعيم عطية
١٤٢- الإسكندرية : تاريخ ودليل	أ. م. فورستر	حسن بيومى
١٤٣- قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى	ديرك لايدر	عدلى السمرى
١٤٤- صاحبة اللوكاندة (مسرحية)	كارلو جولدونى	سلامة محمد سليمان
١٤٥- موت أرتيميو كروث (رواية)	كارلوس فوينتس	أحمد حسان
١٤٦- الورقة الحمراء (رواية)	ميجيل دى ليبس	على عبدالرءوف البمبى
١٤٧- مسرحيتان	تانكريد دورست	عبدالغفار مكاوى
١٤٨- القصة القصيرة: النظرية والتقنية	إنريكى أندرسون إمبرت	على إبراهيم منوفى
١٤٩- النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	أسامة إسبر
١٥٠- التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	منيرة كروان

١٥١- هوية فرنسا (مج ٢ ، جـ١)	فرنان بروديل	بشير السباعى
١٥٢- عدالة الهنود وقصص أخرى	مجموعة من المؤلفين	محمد محمد الخطابى
١٥٣- غرام الفراعنة	فيولين فانويك	فاطمة عبدالله محمود
١٥٤- مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	خليل كلفت
١٥٥- الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة من الشعراء	أحمد مرسى
١٥٦- المدارس الجمالية الكبرى	جى أنبال وآلان وأوديت ڤيرمو	مى التلمسانى
١٥٧- خسرو وشيرين	النظامى الكنجوى	عبدالعزيز بقوش
١٥٨- هوية فرنسا (مج ٢ ، جـ٢)	فرنان بروديل	بشير السباعى
١٥٩- الأيديولوچية	ديڤيد هوكس	إبراهيم فتحى
١٦٠- آلة الطبيعة	بول إيرليش	حسين بيومى
١٦١- مسرحيتان من المسرح الإسبانى	أليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	زيدان عبدالحليم زيدان
١٦٢- تاريخ الكنيسة	يوحنا الأسيوى	صلاح عبدالعزيز محجوب
١٦٣- موسوعة علم الاجتماع (جـ ١)	جوردون مارشال	بإشراف: محمد الجوهرى
١٦٤- شامبوليون (حياة من نور)	چان لاكوتير	نبيل سعد
١٦٥- حكايات الثعلب (قصص أطفال)	أ. ن. أفاناسيفا	سهير المصادفة
١٦٦- العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل	يشعياهو ليڤمان	محمد محمود أبوغدير
١٦٧- فى عالم طاغور	رابندرنات طاغور	شكرى محمد عياد
١٦٨- دراسات فى الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	شكرى محمد عياد
١٦٩- إبداعات أدبية	مجموعة من المؤلفين	شكرى محمد عياد
١٧٠- الطريق (رواية)	ميجيل دليبيس	بسام ياسين رشيد
١٧١- وضع حد (رواية)	فرانك بيجو	هدى حسين
١٧٢- حجر الشمس (شعر)	نخبة	محمد محمد الخطابى
١٧٣- معنى الجمال	ولتر ت. ستيس	إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤- صناعة الثقافة السوداء	إيليس كاشمور	أحمد محمود
١٧٥- التليفزيون فى الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦- نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	جلال البنا
١٧٧- أنطون تشيخوف	هنرى ترويا	حصة إبراهيم المنيف
١٧٨- مختارات من الشعر اليونانى الحديث	نخبة من الشعراء	محمد حمدى إبراهيم
١٧٩- حكايات أيسوب (قصص أطفال)	أيسوب	إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠- قصة جاويد (رواية)	إسماعيل فصيح	سليم عبد الأمير حمدان
١٨١- النقد الأدبى الأمريكى من الثلاثينيات إلى الثمانينيات	فنسنت ب. ليتش	محمد يحيى
١٨٢- العنف والنبوءة (شعر)	و.ب. ييتس	ياسين طه حافظ
١٨٣- چان كوكتو على شاشة السينما	رينيه جيلسون	فتحى العشرى
١٨٤- القاهرة: حالمة لا تنام	هانز إبندورفر	دسوقى سعيد
١٨٥- أسفار العهد القديم فى التاريخ	توماس تومسن	عبد الوهاب علوب
١٨٦- معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل إنوود	إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧- الأرضة (رواية)	بُزرج علوى	محمد علاء الدين منصور
١٨٨- موت الأدب	ألفين كرنان	بدر الديب

١٨٩- العمى والبصيرة: مقالات فى بلاغة النقد المعاصر	بول دى مان	سعيد الغانمى
١٩٠- محاورات كونفوشيوس	كونفوشيوس	محسن سيد فرجانى
١٩١- الكلام رأسمال وقصص أخرى	الحاج أبو بكر إمام وآخرون	مصطفى حجازى السيد
١٩٢- سياحت نامه إبراهيم بك (جـ١)	زين العابدين المراغى	محمود علاوى
١٩٣- عامل المنجم (رواية)	بيتر أبراهامز	محمد عبد الواحد محمد
١٩٤- مختارات من النقد الأنجلو-أمريكى الحديث	مجموعة من النقاد	ماهر شفيق فريد
١٩٥- شتاء ٨٤ (رواية)	إسماعيل فصيح	محمد علاء الدين منصور
١٩٦- المهلة الأخيرة (رواية)	فالنتين راسبوتين	أشرف الصباغ
١٩٧- سيرة الفاروق	شمس العلماء شبلى النعمانى	جلال السعيد الحفناوى
١٩٨- الاتصال الجماهيرى	إدوين إمرى وآخرون	إبراهيم سلامة إبراهيم
١٩٩- تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية	يعقوب لانداو	جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد
٢٠٠- ضحايا التنمية: المقاومة والبدائل	جيرمى سيبروك	فخرى لبيب
٢٠١- الجانب الدينى للفلسفة	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٢٠٢- تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٤)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٢٠٣- الشعر والشاعرية	ألطاف حسين حالى	جلال السعيد الحفناوى
٢٠٤- تاريخ نقد العهد القديم	زالمان شازار	أحمد هويدى
٢٠٥- الجينات والشعوب واللغات	لويجى لوقا كافاللى- سفورزا	أحمد مستجير
٢٠٦- الهيولية تصنع علماً جديداً	جيمس جلايك	على يوسف على
٢٠٧- ليل أفريقى (رواية)	رامون خوتاسندير	محمد أبو العطا
٢٠٨- شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى	دان أوريان	محمد أحمد صالح
٢٠٩- السرد والمسرح	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٢١٠- مثنويات حكيم سنائى (شعر)	سنائى الغزنوى	يوسف عبد الفتاح فرج
٢١١- فردينان دوسوسير	جوناثان كلر	محمود حمدى عبد الغنى
٢١٢- قصص الأمير مرزبان على لسان الحيوان	مرزبان بن رستم بن شروين	يوسف عبدالفتاح فرج
٢١٣- مصر منذ قدوم نابليون حتى رحيل عبدالناصر	ريمون فلاور	سيد أحمد على الناصرى
٢١٤- قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع	أنتونى جيدنز	محمد محيى الدين
٢١٥- سياحت نامه إبراهيم بك (جـ٢)	زين العابدين المراغى	محمود علاوى
٢١٦- جوانب أخرى من حياتهم	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٢١٧- مسرحيتان طليعيتان	صمويل بيكيت وهارولد بينتر	نادية البنهاوى
٢١٨- لعبة الحجلة (رواية)	خوليو كورتاثار	على إبراهيم منوفى
٢١٩- بقايا اليوم (رواية)	كازو إيشجورو	طلعت الشايب
٢٢٠- الهيولية فى الكون	بارى باركر	على يوسف على
٢٢١- شعرية كفافى	جريجورى جوزدانيس	رفعت سلام
٢٢٢- فرانز كافكا	رونالد جراى	نسيم مجلى
٢٢٣- العلم فى مجتمع حر	باول فيرابند	السيد محمد نفادى
٢٢٤- دمار يوغسلافيا	برانكا ماجاس	منى عبدالظاهر إبراهيم
٢٢٥- حكاية غريق (رواية)	جابرييل جارثيا ماركيث	السيد عبدالظاهر السيد
٢٢٦- أرض المساء وقصائد أخرى	ديفيد هربت لورانس	طاهر محمد على البربرى

٢٢٧-	المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر	خوسيه ماريا ديث بوركى	السيد عبدالظاهر عبدالله
٢٢٨-	علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	جانيت وولف	مارى تيريز عبدالمسيح وخالد حسن
٢٢٩-	مأزق البطل الوحيد	نورمان كيجان	أمير إبراهيم العمرى
٢٣٠-	عن الذباب والفئران والبشر	فرانسواز جاكوب	مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣١-	الدرافيل أو الجيل الجديد (مسرحية)	خايمي سالوم بيدال	جمال عبدالرحمن
٢٣٢-	ما بعد المعلومات	توم ستونير	مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣٣-	فكرة الاضمحلال فى التاريخ الغربى	أرثر هيرمان	طلعت الشايب
٢٣٤-	الإسلام فى السودان	ج. سبنسر تريمنجهام	فؤاد محمد عكود
٢٣٥-	ديوان شمس تبريزى (جـ١)	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقى شتا
٢٣٦-	الولاية	ميشيل شودكيفيتش	أحمد الطيب
٢٣٧-	مصر أرض الوادى	روبين فيدين	عنايات حسين طلعت
٢٣٨-	العولمة والتحرير	تقرير لمنظمة الأنكتاد	ياسر محمد جادالله وعربى مدبولى أحمد
٢٣٩-	العربى فى الأدب الإسرائيلى	جيلا رامراز - رايوخ	نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق
٢٤٠-	الإسلام والغرب وإمكانية الحوار	كاى حافظ	صلاح محجوب إدريس
٢٤١-	فى انتظار البرابرة (رواية)	ج . م. كوتزى	ابتسام عبدالله
٢٤٢-	سبعة أنماط من الغموض	وليام إمبسون	صبرى محمد حسن
٢٤٣-	تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج١)	ليفى بروفنسال	بإشراف: صلاح فضل
٢٤٤-	الغليان (رواية)	لاورا إسكيبيل	نادية جمال الدين محمد
٢٤٥-	نساء مقاتلات	إليزابيتا أديس وآخرون	توفيق على منصور
٢٤٦-	مختارات قصصية	جابرييل جارثيا ماركيث	على إبراهيم منوفى
٢٤٧-	الثقافة الجماهيرية والحداثة فى مصر	والتر أرمبرست	محمد طارق الشرقاوى
٢٤٨-	حقول عدن الخضراء (مسرحية)	أنطونيو جالا	عبداللطيف عبدالحليم
٢٤٩-	لغة التمزق (شعر)	دراجو شتامبوك	رفعت سلام
٢٥٠-	علم اجتماع العلوم	دومنيك فينك	ماجدة محسن أباظة
٢٥١-	موسوعة علم الاجتماع (جـ٢)	جوردون مارشال	بإشراف: محمد الجوهرى
٢٥٢-	رائدات الحركة النسوية المصرية	مارجو بدران	على بدران
٢٥٣-	تاريخ مصر الفاطمية	ل. أ. سيمينوفا	حسن بيومى
٢٥٤-	أقدم لك: الفلسفة	ديف روبنسون وجودى جروفز	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٥-	أقدم لك: أفلاطون	ديف روبنسون وجودى جروفز	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٦-	أقدم لك: ديكارت	ديف روبنسون وكريس جارات	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٧-	تاريخ الفلسفة الحديثة	وليم كلى رايت	محمود سيد أحمد
٢٥٨-	الغجر	سير أنجوس فريزر	عُبادة كُحيلة
٢٥٩-	مختارات من الشعر الأرمنى عبر العصور	نخبة	فاروجان كازانجيان
٢٦٠-	موسوعة علم الاجتماع (جـ٣)	جوردون مارشال	بإشراف: محمد الجوهرى
٢٦١-	رحلة فى فكر زكى نجيب محمود	زكى نجيب محمود	إمام عبد الفتاح إمام
٢٦٢-	مدينة المعجزات (رواية)	إدواردو مندوثا	محمد أبو العطا
٢٦٣-	الكشف عن حافة الزمن	جون جريين	على يوسف على
٢٦٤-	إبداعات شعرية مترجمة	هوراس وشلى	لويس عوض

٢٦٥-	روايات مترجمة	أوسكار وايلد وصمويل جونسون	لويس عوض
٢٦٦-	مدير المدرسة (رواية)	جلال آل أحمد	عادل عبدالمنعم على
٢٦٧-	فن الرواية	ميلان كونديرا	بدر الدين عرودكى
٢٦٨-	ديوان شمس تبريزى (جـ٢)	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦٩-	وسط الجزيرة العربية وشرقها (جـ١)	وليم چيفور بالجريف	صبرى محمد حسن
٢٧٠-	وسط الجزير العربية وشرقها (جـ٢)	وليم چيفور بالجريف	صبرى محمد حسن
٢٧١-	الحضارة الغربية: الفكرة والتاريخ	توماس سى. باترسون	شوقى جلال
٢٧٢-	الأديرة الأثرية فى مصر	سى. سى. والترز	إبراهيم سلامة إبراهيم
٢٧٣-	الأصول الاجتماعية والثقافية لحركة عرابى فى مصر	جوان كول	عنان الشهاوى
٢٧٤-	السيدة باربارا (رواية)	رومولو جاييجوس	محمود على مكى
٢٧٥-	ت. س. إليوت شاعراً وناقداً وكاتباً مسرحياً	مجموعة من النقاد	ماهر شفيق فريد
٢٧٦-	فنون السينما	مجموعة من المؤلفين	عبدالقادر التلمسانى
٢٧٧-	الچينات والصراع من أجل الحياة	براين فورد	أحمد فوزى
٢٧٨-	البدايات	إسحاق عظيموف	ظريف عبدالله
٢٧٩-	الحرب الباردة الثقافية	ف.س. سوندرز	طلعت الشايب
٢٨٠-	الأم والنصيب وقصص أخرى	بريم شند وآخرون	سمير عبدالحميد إبراهيم
٢٨١-	الفردوس الأعلى (رواية)	عبد الحليم شرر	جلال الحفناوى
٢٨٢-	طبيعة العلم غير الطبيعية	لويس وولبرت	سمير حنا صادق
٢٨٣-	السهل يحترق وقصص أخرى	خوان رولفو	على عبد الروف البمبى
٢٨٤-	هرقل مجنوناً (مسرحية)	يوربيديس	أحمد عتمان
٢٨٥-	رحلة خواجة حسن نظامى الدهلوى	حسن نظامى الدهلوى	سمير عبد الحميد إبراهيم
٢٨٦-	سياحت نامه إبراهيم بك (جـ٢)	زين العابدين المراغى	محمود علاوى
٢٨٧-	الثقافة والعولمة والنظام العالمى	أنتونى كنج	محمد يحيى وآخرون
٢٨٨-	الفن الروائى	ديفيد لودج	ماهر البطوطى
٢٨٩-	ديوان منوچهرى الدامغانى	أبو نجم أحمد بن قوص	محمد نور الدين عبدالمنعم
٢٩٠-	علم اللغة والترجمة	جورج مونان	أحمد زكريا إبراهيم
٢٩١-	تاريخ المسرح الإسبانى فى القرن العشرين (جـ١)	فرانشسكو رويس رامون	السيد عبد الظاهر
٢٩٢-	تاريخ المسرح الإسبانى فى القرن العشرين (جـ٢)	فرانشسكو رويس رامون	السيد عبد الظاهر
٢٩٣-	مقدمة للأدب العربى	روجر آلن	مجدى توفيق وآخرون
٢٩٤-	فن الشعر	بوالو	رجاء ياقوت
٢٩٥-	سلطان الأسطورة	جوزيف كامبل وبيل مورير	بدر الديب
٢٩٦-	مكبث (مسرحية)	وليم شكسبير	محمد مصطفى بدوى
٢٩٧-	فن النحو بين اليونانية والسريانية	ديونيسيوس ثراكس ويوسف الأهوازى	ماجدة محمد أنور
٢٩٨-	مأساة العبيد وقصص أخرى	نخبة	مصطفى حجازى السيد
٢٩٩-	ثورة فى التكنولوجيا الحيوية	جين ماركس	هاشم أحمد محمد
٣٠٠-	أسطورة بروميثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى (مج١)	لويس عوض	جمال الجزيرى وبهاء چاهين وإيزابيل كمال
٣٠١-	أسطورة بروميثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى (مج٢)	لويس عوض	جمال الجزيرى و محمد الجندى
٣٠٢-	أقدم لك: فتجنشتين	جون هيتون وجودى جروفز	إمام عبد الفتاح إمام

٣٠٣-	أقدم لك: يوذا	جين هوب وبورن فان لون	إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٤-	أقدم لك: ماركس	ريوس	إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٥-	الجلد (رواية)	كروزيو مالابارته	صلاح عبد الصبور
٣٠٦-	الحماسة: النقد الكانطى للتاريخ	جان فرانسوا ليوتار	نبيل سعد
٣٠٧-	أقدم لك: الشعور	ديفيد بابينو وهوارد سلينا	محمود مكى
٣٠٨-	أقدم لك: علم الوراثة	ستيف جونز وبورين فان لو	ممدوح عبد المنعم
٣٠٩-	أقدم لك: الذهن والمخ	أنجوس جيلاتى وأوسكار زاريت	جمال الجزيرى
٣١٠-	أقدم لك: يونج	ماجى هايد ومايكل ماكجنس	محيى الدين مزيد
٣١١-	مقال فى المنهج الفلسفى	ر.ج كولنجوود	فاطمة إسماعيل
٣١٢-	روح الشعب الأسود	وليم ديبويس	أسعد حليم
٣١٣-	أمثال فلسطينية (شعر)	خايير بيان	محمد عبدالله الجعيدى
٣١٤-	مارسيل دوشامب: الفن كعدم	جانيس مينيك	هويدا السباعى
٣١٥-	جرامشى فى العالم العربى	ميشيل بروندينو والطاهر لبيب	كاميليا صبحى
٣١٦-	محاكمة سقراط	أى. ف. ستون	نسيم مجلى
٣١٧-	بلا غد	س. شير لايموفا- س. زنيكين	أشرف الصباغ
٣١٨-	الأدب الروسى فى السنوات العشر الأخيرة	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٣١٩-	صور دريدا	جايترى اسبيفاك وكرستوفر نوريس	حسام نايل
٣٢٠-	لمعة السراج لحضرة التاج	مؤلف مجهول	محمد علاء الدين منصور
٣٢١-	تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج٢، جـ١)	ليفى برو فنسال	بإشراف: صلاح فضل
٣٢٢-	وجهات نظر حديثة فى تاريخ الفن الغربى	دبليو يوجين كليتباور	خالد مفلح حمزة
٣٢٣-	فن الساتورا	تراث يونانى قديم	هانم محمد فوزى
٣٢٤-	اللعب بالنار (رواية)	أشرف أسدى	محمود علاوى
٣٢٥-	عالم الآثار (رواية)	فيليب بوسان	كرستين يوسف
٣٢٦-	المعرفة والمصلحة	يورجين هابرماس	حسن صقر
٣٢٧-	مختارات شعرية مترجمة (جـ١)	نخبة	توفيق على منصور
٣٢٨-	يوسف وزليخا (شعر)	نور الدين عبد الرحمن الجامى	عبد العزيز بقوش
٣٢٩-	رسائل عيد الميلاد (شعر)	تد هيوز	محمد عيد إبراهيم
٣٣٠-	كل شىء عن التمثيل الصامت	مارفن شبرد	سامى صلاح
٣٣١-	عندما جاء السردين وقصص أخرى	ستيفن جراى	سامية دياب
٣٣٢-	شهر العسل وقصص أخرى	نخبة	على إبراهيم منوفى
٣٣٣-	الإسلام فى بريطانيا من ١٥٥٨-١٦٨٥	نبيل مطر	بكر عباس
٣٣٤-	لقطات من المستقبل	آرثر كلارك	مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣٥-	عصر الشك: دراسات عن الرواية	ناتالى ساروت	فتحى العشرى
٣٣٦-	متون الأهرام	نصوص مصرية قديمة	حسن صابر
٣٣٧-	فلسفة الولاء	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٣٣٨-	نظرات حائرة وقصص أخرى	نخبة	جلال الحفناوى
٣٣٩-	تاريخ الأدب فى إيران (جـ٣)	إدوارد براون	محمد علاء الدين منصور
٣٤٠-	اضطراب فى الشرق الأوسط	بيرش بيربروجلو	فخرى لبيب

٣٤١-	قصائد من رلكه (شعر)	راينر ماريا رلكه	حسن حلمى
٣٤٢-	سلامان وأبسال (شعر)	نور الدين عبدالرحمن الجامى	عبد العزيز بقوش
٣٤٣-	العالم البرجوازى الزائل (رواية)	نادين جورديمر	سمير عبد ربه
٣٤٤-	الموت فى الشمس (رواية)	بيتر بالانجيو	سمير عبد ربه
٣٤٥-	الركض خلف الزمان (شعر)	بونه ندائى	يوسف عبد الفتاح فرج
٣٤٦-	سحر مصر	رشاد رشدى	جمال الجزيرى
٣٤٧-	الصبية الطائشون (رواية)	جان كوكتو	بكر الحلو
٣٤٨-	المتصوفة الأولون فى الأدب التركى (جـ١)	محمد فؤاد كوبريلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٣٤٩-	دليل القارئ إلى الثقافة الجادة	أرثر والدهورن وآخرون	أحمد عمر شاهين
٣٥٠-	بانوراما الحياة السياحية	مجموعة من المؤلفين	عطية شحاتة
٣٥١-	مبادئ المنطق	جوزايا رويس	أحمد الانصارى
٣٥٢-	قصائد من كفافيس	قسطنطين كفافيس	نعيم عطية
٣٥٣-	الفن الإسلامى فى الأندلس: الزخرفة الهندسية	باسيليو بابون مالدونالدو	على إبراهيم منوفى
٣٥٤-	الفن الإسلامى فى الأندلس: الزخرفة النباتية	باسيليو بابون مالدونالدو	على إبراهيم منوفى
٣٥٥-	التيارات السياسية فى إيران المعاصرة	حجت مرتجى	محمود علاوى
٣٥٦-	الميراث المر	بول سالم	بدر الرفاعى
٣٥٧-	متون هرمس	تيموثى فريك وبيتر غاندى	عمر الفاروق عمر
٣٥٨-	أمثال الهوسا العامية	نخبة	مصطفى حجازى السيد
٣٥٩-	محاورة بارمنيدس	أفلاطون	حبيب الشارونى
٣٦٠-	أنثروبولوجيا اللغة	أندريه جاكوب ونويلا باركان	ليلى الشربينى
٣٦١-	التصحر: التهديد والمجابهة	آلان جرينجر	عاطف معتمد وآمال شاور
٣٦٢-	تلميذ بابنبرج (رواية)	هاينرش شبورل	سيد أحمد فتح الله
٣٦٣-	حركات التحرير الأفريقية	ريتشارد جيبسون	صبرى محمد حسن
٣٦٤-	حداثة شكسبير	إسماعيل سراج الدين	نجلاء أبو عجاج
٣٦٥-	سأم باريس (شعر)	شارل بودلير	محمد أحمد حمد
٣٦٦-	نساء يركضن مع الذئاب	كلاريسا بنكولا	مصطفى محمود محمد
٣٦٧-	القلم الجرىء	مجموعة من المؤلفين	البراق عبدالهادى رضا
٣٦٨-	المصطلح السردى: معجم مصطلحات	جيرالد برنس	عابد خزندار
٣٦٩-	المرأة فى أدب نجيب محفوظ	فوزية العشماوى	فوزية العشماوى
٣٧٠-	الفن والحياة فى مصر الفرعونية	كليرلا لويت	فاطمة عبدالله محمود
٣٧١-	المتصوفة الأولون فى الأدب التركى (جـ٢)	محمد فؤاد كوبريلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٣٧٢-	عاش الشباب (رواية)	وانغ مينغ	وحيد السعيد عبدالحميد
٣٧٣-	كيف تعد رسالة دكتوراه	أومبرتو إيكو	على إبراهيم منوفى
٣٧٤-	اليوم السادس (رواية)	أندريه شديد	حمادة إبراهيم
٣٧٥-	الخلود (رواية)	ميلان كونديرا	خالد أبو اليزيد
٣٧٦-	الغضب وأحلام السنين (مسرحيات)	جان أنوى وآخرون	إدوار الخراط
٣٧٧-	تاريخ الأدب فى إيران (جـ٤)	إدوارد براون	محمد علاء الدين منصور
٣٧٨-	المسافر (شعر)	محمد إقبال	يوسف عبدالفتاح فرج

٢٧٩- ملك فى الحديقة (رواية)	سنيل باث	جمال عبدالرحمن
٢٨٠- حديث عن الخسارة	جونتر جراس	شيرين عبدالسلام
٢٨١- أساسيات اللغة	ر. ل. تراسك	رانيا إبراهيم يوسف
٢٨٢- تاريخ طبرستان	بهاء الدين محمد إسفنديار	أحمد محمد نادى
٢٨٣- هدية الحجاز (شعر)	محمد إقبال	سمير عبدالحميد إبراهيم
٢٨٤- القصص التى يحكيها الأطفال	سوزان إنجيل	إيزابيل كمال
٢٨٥- مشترى العشق (رواية)	محمد على بهزادراد	يوسف عبدالفتاح فرج
٢٨٦- دفاعًا عن التاريخ الأدبى النسوى	جانيت تود	ريهام حسين إبراهيم
٢٨٧- أغنيات وسوناتات (شعر)	چون دن	بهاء چاهين
٢٨٨- مواعظ سعدى الشيرازى (شعر)	سعدى الشيرازى	محمد علاء الدين منصور
٢٨٩- تفاهم وقصص أخرى	نخبة	سمير عبدالحميد إبراهيم
٢٩٠- الأرشيفات والمدن الكبرى	إم. فى. روبرتس	عثمان مصطفى عثمان
٢٩١- الحافلة الليلكية (رواية)	مايف بينشى	منى الدروبى
٢٩٢- مقامات ورسائل أندلسية	فرناندو دى لاجرانجا	عبداللطيف عبدالحليم
٢٩٣- فى قلب الشرق	ندوة لويس ماسينيون	زينب محمود الخضيرى
٢٩٤- القوى الأربع الأساسية فى الكون	بول ديفيز	هاشم أحمد محمد
٢٩٥- آلام سياوش (رواية)	إسماعيل فصيح	سليم عبد الأمير حمدان
٢٩٦- السافاك	تقى نجارى راد	محمود علاوى
٢٩٧- أقدم لك: نيتشه	لورانس جين وكيتى شين	إمام عبدالفتاح إمام
٢٩٨- أقدم لك: سارتر	فيليب تودى وهوارد ريد	إمام عبدالفتاح إمام
٢٩٩- أقدم لك: كامى	ديفيد ميروفتش وآلن كوركس	إمام عبدالفتاح إمام
٤٠٠- مومو (رواية)	ميشائيل إنده	باهر الجوهرى
٤٠١- أقدم لك: علم الرياضيات	زياودن ساردر وآخرون	ممدوح عبد المنعم
٤٠٢- أقدم لك: ستيفن هوكنج	ج. ب. ماك إيفوى وأوسكار زاريت	ممدوح عبدالمنعم
٤٠٣- ربة المطر والملابس تصنع الناس (روايتان)	تودور شتورم وجوتفرد كولر	عماد حسن بكر
٤٠٤- تعويذة الحسى	ديفيد إبرام	ظبية خميس
٤٠٥- إيزابيل (رواية)	أندريه جيد	حمادة إبراهيم
٤٠٦- المستعربون الإسبان فى القرن ١٩	مانويلا مانتاناريس	جمال عبد الرحمن
٤٠٧- الأدب الإسبانى المعاصر بأقلام كتابه	مجموعة من المؤلفين	طلعت شاهين
٤٠٨- معجم تاريخ مصر	جوان فوتشركنج	عنان الشهاوى
٤٠٩- انتصار السعادة	برتراند راسل	إلهامى عمارة
٤١٠- خلاصة القرن	كارل بوبر	الزواوى بغورة
٤١١- همس من الماضى	جينيفر أكرمان	أحمد مستجير
٤١٢- تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج٢، جـ٢)	ليفى بروفنسال	بإشراف: صلاح فضل
٤١٣- أغنيات المنفى (شعر)	ناظم حكمت	محمد البخارى
٤١٤- الجمهورية العالمية للآداب	باسكال كازانوفا	أمل الصبان
٤١٥- صورة كوكب (مسرحية)	فريدريش دورينمات	أحمد كامل عبدالرحيم
٤١٦- مبادئ النقد الأدبى والعلم والشعر	أ. أ. رتشاردز	محمد مصطفى بدوى

٤١٧-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٥)	رينيه ويليك	مجاهد عبدالمنعم مجاهد
٤١٨-	سياسات الزمر الحاكمة فى مصر العثمانية	جين هاثواى	عبد الرحمن الشيخ
٤١٩-	العصر الذهبى للإسكندرية	جون مارلو	نسيم مجلى
٤٢٠-	مكرو ميجاس (قصة فلسفية)	فولتير	الطيب بن رجب
٤٢١-	الولاء والقيادة فى المجتمع الإسلامى الأول	روى متحدة	أشرف كيلانى
٤٢٢-	رحلة لاستكشاف أفريقيا (جـ١)	ثلاثة من الرحالة	عبدالله عبدالرازق إبراهيم
٤٢٣-	إسراءات الرجل الطيف	نخبة	وحيد النقاش
٤٢٤-	لوائح الحق ولوامع العشق (شعر)	نور الدين عبدالرحمن الجامى	محمد علاء الدين منصور
٤٢٥-	من طاووس إلى فرح	محمود طلوعى	محمود علاوى
٤٢٦-	الخفافيش وقصص أخرى	نخبة	محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٢٧-	بانديراس الطاغية (رواية)	باى إنكلان	ثريا شلبى
٤٢٨-	الخزانة الخفية	محمد هوتك بن داود خان	محمد أمان صافى
٤٢٩-	أقدم لك: هيجل	ليود سبنسر وأندزجى كروز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٠-	أقدم لك: كانط	كرستوفر وانت وأندزجى كليموفسكى	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣١-	أقدم لك: فوكو	كريس هوروكس وزوران جفتيك	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٢-	أقدم لك: ماكيافللى	باتريك كيرى وأوسكار زاريت	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٣-	أقدم لك: جويس	ديفيد نوريس وكارل فلنت	حمدى الجابرى
٤٣٤-	أقدم لك: الرومانسية	دونكان هيث وجودى بورهام	عصام حجازى
٤٣٥-	توجهات ما بعد الحداثة	نيكولاس زربرج	ناجى رشوان
٤٣٦-	تاريخ الفلسفة (مج١)	فردريك كوبلستون	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٧-	رحالة هندى فى بلاد الشرق العربى	شبلى النعمانى	جلال الحفناوى
٤٣٨-	بطلات وضحايا	إيمان ضياء الدين بيبرس	عايدة سيف الدولة
٤٣٩-	موت المرابى (رواية)	صدر الدين عينى	محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٤٠-	قواعد اللهجات العربية الحديثة	كرستن بروستاد	محمد طارق الشرقاوى
٤٤١-	رب الأشياء الصغيرة (رواية)	أروونداتى روى	فخرى لبيب
٤٤٢-	حتشبسوت: المرأة الفرعونية	فوزية أسعد	ماهر جويجاتى
٤٤٣-	اللغة العربية: تاريخها ومستوياتها وتأثيرها	كيس فرستيغ	محمد طارق الشرقاوى
٤٤٤-	أمريكا اللاتينية: الثقافات القديمة	لاوريت سيجورنه	صالح علمانى
٤٤٥-	حول وزن الشعر	پرويز ناتل خانلرى	محمد محمد يونس
٤٤٦-	التحالف الأسود	ألكسندر كوكبرن وجيفرى سانت كلير	أحمد محمود
٤٤٧-	أقدم لك: نظرية الكم	ج. پ. ماك إيڤوى وأوسكار زاريت	ممدوح عبدالمنعم
٤٤٨-	أقدم لك: علم نفس التطور	ديلان إيفانز وأوسكار زاريت	ممدوح عبدالمنعم
٤٤٩-	أقدم لك: الحركة النسوية	نخبة	جمال الجزيرى
٤٥٠-	أقدم لك: ما بعد الحركة النسوية	صوفيا فوكا وريبيكا رايت	جمال الجزيرى
٤٥١-	أقدم لك: الفلسفة الشرقية	ريتشارد أوزبورن وبورن ڤان لون	إمام عبد الفتاح إمام
٤٥٢-	أقدم لك: لينين والثورة الروسية	ريتشارد إبجينانزى وأوسكار زاريت	محيى الدين مزيد
٤٥٣-	القاهرة: إقامة مدينة حديثة	جان لوك أرنو	حليم طوسون وفؤاد الدهان
٤٥٤-	خمسون عامًا من السينما الفرنسية	رينيه بريدال	سوزان خليل

٤٥٥-	تاريخ الفلسفة الحديثة (مجـ٥)	فردريك كوبلستون	محمود سيد أحمد
٤٥٦-	لا تنسنى (رواية)	مريم جعفرى	هويدا عزت محمد
٤٥٧-	النساء فى الفكر السياسى الغربى	سوزان موللر أوكين	إمام عبدالفتاح إمام
٤٥٨-	الموريسكيون الأندلسيون	مرثيديس غارثيا أرينال	جمال عبد الرحمن
٤٥٩-	نحو مفهوم لاقتصاديات الموارد الطبيعية	توم تيتنبرج	جلال البنا
٤٦٠-	أقدم لك: الفاشية والنازية	ستوارت هود وليتزا جانستز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٦١-	أقدم لك: لكان	داريان ليدر وجودى جروفز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٦٢-	طه حسين من الأزهر إلى السوربون	عبدالرشيد الصادق محمودى	عبدالرشيد الصادق محمودى
٤٦٣-	الدولة المارقة	ويليام بلوم	كمال السيد
٤٦٤-	ديمقراطية للقلة	مايكل بارنتى	حصة إبراهيم المنيف
٤٦٥-	قصص اليهود	لويس جنزبيرج	جمال الرفاعى
٤٦٦-	حكايات حب وبطولات فرعونية	فيولين فانويك	فاطمة عبد الله
٤٦٧-	التفكير السياسى والنظرة السياسية	ستيفين ديلو	ربيع وهبة
٤٦٨-	روح الفلسفة الحديثة	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٤٦٩-	جلال الملوك	نصوص حبشية قديمة	مجدى عبدالرازق
٤٧٠-	الأراضى والجودة البيئية	جارى م. بيرزنسكى وآخرون	محمد السيد النتة
٤٧١-	رحلة لاستكشاف أفريقيا (جـ٢)	ثلاثة من الرحالة	عبد الله عبد الرازق إبراهيم
٤٧٢-	دون كيخوتى (القسم الأول)	ميجيل دى ثربانتس سابيدرا	سليمان العطار
٤٧٣-	دون كيخوتى (القسم الثانى)	ميجيل دى ثربانتس سابيدرا	سليمان العطار
٤٧٤-	الأدب والنسوية	بام موريس	سهام عبدالسلام
٤٧٥-	صوت مصر: أم كلثوم	فرجينيا دانيلسون	عادل هلال عنانى
٤٧٦-	أرض الحبايب بعيدة: بيرم التونسى	ماريلين بوث	سحر توفيق
٤٧٧-	تاريخ الصين منذ ما قبل التاريخ حتى القرن العشرين	هيلدا هوخام	أشرف كيلانى
٤٧٨-	الصين والولايات المتحدة	ليوشيه شنج و لى شى دونج	عبد العزيز حمدى
٤٧٩-	المقهـــى (مسرحية)	لاو شه	عبد العزيز حمدى
٤٨٠-	تساى ون جى (مسرحية)	كو مو روا	عبد العزيز حمدى
٤٨١-	بردة النبى	روى متحدة	رضوان السيد
٤٨٢-	موسوعة الأساطير والرموز الفرعونية	روبير جاك تيبو	فاطمة عبد الله
٤٨٣-	النسوية وما بعد النسوية	سارة جامبل	أحمد الشامى
٤٨٤-	جمالية التلقى	هانسن روبيرت ياوس	رشيد بنحدو
٤٨٥-	التوبة (رواية)	نذير أحمد الدهلوى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٦-	الذاكرة الحضارية	يان أسمن	عبدالحليم عبدالغنى رجب
٤٨٧-	الرحلة الهندية إلى الجزيرة العربية	رفيع الدين المراد أبادى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٨-	الحب الذى كان وقصائد أخرى	نخبة	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٩-	هُسِّرل: الفلسفة علمًا دقيقًا	إدموند هُسِّرل	محمود رجب
٤٩٠-	أسمار الببغاء	محمد قادرى	عبد الوهاب علوب
٤٩١-	نصوص قصصية من روائع الأدب الأفريقى	نخبة	سمير عبد ربه
٤٩٢-	محمد على مؤسس مصر الحديثة	جى فارجيت	محمد رفعت عواد

٤٩٣-	خطابات إلى طالب الصوتيات	هارولد بالمر	محمد صالح الضالع
٤٩٤-	كتاب الموتى: الخروج فى النهار	نصوص مصرية قديمة	شريف الصيفى
٤٩٥-	اللوبى	إدوارد تيفان	حسن عبد ربه المصرى
٤٩٦-	الحكم والسياسة فى أفريقيا (جـ١)	إكوادو بانولى	مجموعة من المترجمين
٤٩٧-	العلمانية والنوع والدولة فى الشرق الأوسط	نادية العلى	مصطفى رياض
٤٩٨-	النساء والنوع فى الشرق الأوسط الحديث	جوديث تاكر ومارجريت مريودز	أحمد على بدوى
٤٩٩-	تقاطعات: الأمة والمجتمع والنوع	مجموعة من المؤلفين	فيصل بن خضراء

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٦٧٦٩ / ٢٠٠٢